



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tarih Anabilim Dalı

**HAREKETLİ GÖRÜNTÜLER ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE
TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER: KADIN İMGESİ (1895-1938)**

Eslem SARAÇOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

HAREKETLİ GÖRÜNTÜLER ÜZERİNDEN TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER:
KADIN İMGESİ (1895-1938)

Eslem SARAÇOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tarih Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

KABUL VE ONAY

Eslem SARAÇOĞLU tarafından hazırlanan "Hareketli Görüntüler Üzerinden Türkiye'de Toplumsal Değişimler: Kadın İmgesi (1895-1938)" başlıklı bu çalışma, 06/09/2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEN (Başkan)

Prof. Dr. Ramazan ACUN (Danışman)

Doç. Dr. Evrim ŞENCAN GÜRTUNCA (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

Eslem SARAÇOĞLU

1“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Ramazan ACUN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Eslem SARAÇOĞLU

TEŞEKKÜR

Akademik hayatım boyunca yaptığım her çalışmanın orijinal ve faydalı olmasını hedeflemekteyim. Faydalı olması için elimden geleni yapıyorum fakat bu tezde olduğu gibi farklı bir çalışmanın destek görmesi benim için çok önemliydi. Bu konuda beni destekleyen başta dijital tarihçilik çalışmaları yürüterek ufkumu açan danışmanım Prof. Dr. Ramazan Acun'a, tarihte bilgisayar kullanımı teşvik ederek birinci sınıftan beri öğrencilerini destekleyen rahmetli Doç. Dr. Serhat Küçük'e, tez konuma karar verirken engin bilgileri ve arşiviyle bana fikirler veren Prof. Dr. Mehmet Seyitdanlıoğlu'na, İletişim Fakültesi'nde beni hoşgörüyü karşılayıp, zaman ayıran Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ'a, görsel okuryazarlık eğitimi aldığım Doç. Dr. Orhun Yakın'a, kaynaklara ulaşmamı sağlayan Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç'a, hareketli görüntüleri izlememi sağlayan Sinema Genel Müdürlüğü'ne ve başta Beyza Altunç olmak üzere bana her konuda yardımcı olan değerli arşiv çalışanlarına minnettarım.

Eğitim hayatımı destekleyen aileme ve bu süreçte beni yalnız bırakmayan, takıldığım her noktada fikir alışverişi yapabildiğim kıymetli dostlarıma da ayrıca teşekkür ederim. Var olun.

ÖZET

SARAÇOĞLU, Eslem. *Hareketli Görüntüler Üzerinden Türkiye’de Toplumsal Değişimler: Kadın İmgesi (1895-1938)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2023.

Bu çalışma, tarih araştırmaları açısından yeni bir materyal olan hareketli görüntülerin mevcut literatüre olan katkısını ve Osmanlı İmparatorluğu ile Türkiye Cumhuriyeti’nin kayıtlarda neyi göstermek istediğini belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, Sinema Genel Müdürlüğü tarafından dijital ortama aktarılan 1895-1938 yıllarına ait hareketli görüntüler kullanılmış, 198 adet hareketli görüntü üzerinden niceliksel ve niteliksel analizler yapılmıştır. Türk modernleşmesinin, eğitim, ekonomi, siyaset, hukuk gibi alanlarda atılan adımlarla başladığı ve zamanla diğer alanlara da yayıldığı bilinmektedir. Bu çalışma, görüntülerin askeri ve siyasi boyutunun yanı sıra sosyolojik boyutunu da ele alarak, kayıtlar üzerinden birey-toplum incelemesi yapmıştır. Bu dönemde değişimin kadın hayatına olan etkisini belirlemek amacıyla daha çok kadın imgesi üzerinde durulmuştur. Özellikle kız çocuklarının uluslararası ilişkilerde ön plana çıkarıldıkları fark edilmiştir. Seçim, karşılama töreni, kutlama gibi görüntülerde yer alan kadınların konumları, giyiniş tarzları ve görevleri itibarıyla dikkat çektiği gözlemlenmiştir. Bu çalışma, kaynak olarak hareketli görüntülerin tarih alanında kullanılması için yapılmış bir başlangıç çalışmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Görsel Okuryazarlık, Hareketli Görüntüler, İmge, Kadın, Toplumsal Değişimler, Türk Modernleşmesi.

ABSTRACT

SARACOGLU Eslem. *Social Changes in Türkiye Through Moving Images: The Image of Woman (1895-1938)*, Master's Thesis, Ankara, 2023.

This study aims to determine the contribution of moving images, a new material in historical research, to the existing literature and what the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye wanted to show in the records. To achieve this goal, moving images from 1895 to 1938, which were transferred to digital media by the General Directorate of Cinema, were used and both quantitative and qualitative analyses were conducted on 198 moving images. It is known that Turkish modernization began with steps taken in fields such as education, economy, politics, and law and gradually spread to other areas. Although the military and political dimensions of the images were emphasized, a study of the individual-society was also conducted by not ignoring the sociological dimension. In order to determine the impact of change on women's lives during this period, more emphasis was placed on the image of women. It was particularly noticed that girls were highlighted in international relations. It was observed that the women in images such as election, welcoming ceremony, celebration, attracted attention in terms of their positions, clothing styles and duties. This study serves as an initial endeavor in utilizing moving images as historical sources within the field of history.

Keywords: Image, Moving Images, Social Changes, Turkish Modernization, Visual Literacy, Women.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	ix
TABLO VE GRAFİKLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: GÖRSEL KAYNAKLAR.....	18
1.1. TARİHÇİ VE GÖRSEL KAYNAKLAR.....	18
1.2. GÖRSEL KAYNAKLARIN SINIFLANDIRILMASI.....	18
1.3. GÖRSEL KAYNAK ARŞİVLERİ VE OLUŞUM SÜREÇLERİ.....	19
1.4. TÜRKİYE'DE FİLM ARŞİVCİLİĞİ.....	20
1.4.1. Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi.....	21
2.BÖLÜM: HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERİN TARİHİ.....	2929
2.1. TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHİ NE ZAMAN YAZILMAYA BAŞLADI?.....	29
2.2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SİNEMA.....	31
2.3. SİNEMA VE KADIN.....	35
2.4. DEVLET, ORDU VE SİNEMA.....	37
3.BÖLÜM: OSMANLI DEVLETİ VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER.....	46
3.1. KRONOLOJİK BİR BAKIŞ.....	47
3.2. ARŞİV GÖRÜNTÜLERİNDE DEĞİŞİMİN İZDÜŞÜMÜ.....	51
4.BÖLÜM: TÜRKİYE'DE KADININ DEĞİŞEN ROLLERİ VE HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERDE KADIN İMGESİ (1895-1938).....	56
4.1. KADIN TARİHİNDE DEĞİŞEN DİNAMİKLER.....	56
4.1.1. Eğitimde Fırsat Eşitliği.....	61
4.1.2. Kadınların Toplumsal Örgütlenmesi.....	63
4.1.3. İş Dünyası ve Kadın.....	64
4.1.4. Haklar ve Siyasal Katılım.....	65
4.2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERDE TÜRK KADINI.....	67
4.3. BİR İMGENİN PEŞİNDE.....	93

5.BÖLÜM: DEĞERLENDİRME	110
SONUÇ	116
KAYNAKÇA.....	120
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	136
EK 2. ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU	138

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

bkz.: Bakınız

DTCF: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

MOSD: Merkez Ordu Sinema Dairesi

RTÜK: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TÜBİTAK: Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu

TV: Televizyon

UCL: University College London

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

TABLO VE GRAFİKLER DİZİNİ

Tablo 1. Görüntülerde Yer Alan İmgelerin Oranları.....	51
Grafik 1. Hareketli Görüntülerin Yıllara Göre Dağılımı.....	24
Grafik 2. 1895-1918 Yıllarına Ait Görüntülerin Bölgelere Göre Dağılımı.....	26
Grafik 3. 1918-1938 Yıllarına Ait Görüntülerin Bölgelere Göre Dağılımı.....	28
Grafik 4. 1895-1918 Yıllarına Ait Görüntülerin Konu Dağılımı.....	54
Grafik 5. 1918-1938 Yıllarına Ait Görüntülerin Konu Dağılımı.....	55

GİRİŞ

Günümüzde teknolojik ilerlemelerle birlikte, insanlar ömrü boyunca tanık olma ihtimalinin düşük olduğu görüntüleri izleme imkanına erişim sağlamış durumdadır. Denizaltındaki bir ahtapotun yaşam mücadelesinden, eski geleneklerini sürdüren bir kabilenin günlük hayatına kadar birçok içeriğe anında ulaşmak mümkündür.¹ Evde oturarak bu kadar çok görüntüye maruz kalmanın insan üzerindeki etkisi küçümsenemeyecek boyuttadır zira; deprem, yangın, patlama gibi felaketlerin de herkes tarafından izlenebilir olduğu bir çağ yaşanmaktadır. Görüntülerin insanlar üzerinde travmatik etkilere neden olabileceği bilinmektedir fakat eğitici ve öğretici özelliğe de sahip olabildikleri göz ardı edilmemelidir. Amerika'da insanların bir gün içerisinde hangi aktivitelere ne kadar süre ayırdıklarıyla ilgili hazırlanan istatistikler incelendiğinde, on beş yaş üstü bireylerin her gün yaklaşık yirmi sekiz dakika okumaya, bir saat sosyalleşmeye ve üç saat televizyon izlemeye ayırdıkları görülmüştür. Veriler yaş aralıkları, medeni durum, eğitim seviyesi ve ırklara göre ayrı ayrı tablolandırılmıştır (American Time Use Survey, 2021). Türkiye'de ise 2018 yılında RTÜK tarafından yapılan bir anket sonucunda günlük ortalama 3 saat 34 dakika televizyon izlendiği tespit edilmiştir (RTÜK, 2018). Genel durum böyle iken insanların okuduklarından çok gördüklerine ve duyduklarına maruz kaldığı anlaşılmaktadır. Bir şeyler görmeye olan bu alışkanlık, gün içerisinde denk gelinen görüntüleri anlamlandırma ihtiyacını köreltmıştır. Görüntülerin bilinçaltında oluşturduğu etki düşünülenenden daha fazladır. Ayrıca internetin keşfi ve yaygınlaşması, yeni reklam politikaları, sosyal medya, görsel efektler, animasyonlar, bilgisayar tabanlı görüntüler gibi yenilikler her gün daha fazla görsele maruz kalınması sonucunu ortaya çıkartmaktadır. Bu nedenle giderek karmaşık hale gelen görseller yığınını kişisel, profesyonel ve akademik amaçlar için çözümleyebilmek esastır bu da ancak görsel okuryazarlığın yaygınlaştırılması ile mümkün olabilir (Statton Thompson, ve diğerleri, 2022, s. 123).

Görsel olanın ilgi çekici olduğu doğrudur, kitaptan uyarlanan bir filmin kitaptan daha çok ses getirmesi de aslında bununla ilgilidir. Tarihçilerin gözünde kesinlikten uzak olduğu düşünülen filmler, tarihsel olayları ve kişileri romantikleştirir, değersizleştirir başka bir deyişle gerçeği saptırır. Tarihçilerin kontrolü dışında gelişen bu filmler, yazılı tarihin rekabet edemeyeceği bir popülerliğe sahiptir ve okuryazarlık sonrası dünyanın sembolüdür (Rosenstone, 2018, s. 161). Amerikalı tarihçi Marshall T. Poe iletişim üzerine

¹ Yapılan araştırmalara göre 2022 yılında dünya nüfusunun %64,4'ü internet kullanıcısıdır. (Petrosyan, 2023)

kaleme aldığı kitabında, insanların bir olaya tanık olma ve bu olaya tanık olduğunu anlatma isteğinin doğal olduğundan bahseder (Poe, 2019, s. 58). Bu nedenle iyi bir hikâyeye sahip olmak için merak duygusunun peşinden gidip olaya şahit olmak isterler.² İnsanlar bir olayı okuduğunda o olaya şahit oluyormuş hissine yeterince kapılmazken, gördüğünde şahit olduğuna inanır ve okuduğunu aktarmaktan çok gördüğünü aktarmanın peşinden gider. Bu yüzden görülen şeylerin neden görüldüğünü sorgulamak, nasıl görüldüğünün de farkında olmak önemlidir. Normalde görmenin mümkün olmadığı şeylerin bile görünür hale getirilebildiği bu çağda ne görüldüğünün, nasıl görüldüğünün ve neden görüldüğünün doğru şekilde sorgulanması gerekir. Tarihi besleyen şey meraktır. Tarihe olan bu merak ve görmeye olan eğilim bir araya geldiğinde ise tarihe tanık olma isteğine neden olmaktadır. Teknolojik gelişmeler sayesinde eskiden insanların nasıl göründükleri veya ilk insanların yaşam alanlarının neye benzediği üç boyutlu modellemeler ve animasyonlarla tasvir edilmeye çalışılıyor.³ Günümüzde bilgi kirliliklerinden uzak, bilgilendirici görsel içeriklerin çoğalmasına katkı sağlamak gerekmektedir.

Tarih genel anlamıyla yazılı belgelerden yazılı sonuçlar çıkarmak üzere gelişmiştir. Ancak bu şekilde yapılan tarih çalışmalarının daha kapsamlı ve tamamlayıcı olabilmesi için farklı kaynak türlerinden yararlanmak elzemdir. Bir dönem hakkında mevcut yazılar okunduktan sonra o dönem hakkında akılda canlanan bir görüntü vardır. Bu görüntü gerçeğe son derece yakın olsa bile onu tamamen yansıtmaması mümkün değildir. Tarihi tarafından inşa edilen tarih, okuyucunun tarihsel düşünme becerilerine göre şekillenir. Osmanlı pazarı hakkında bir yazı okunduğunda satıcılar, satılanlar, alıcılar, mekân gibi bilgileri edinmek mümkündür, bu bilgilerle akılda canlanan görüntü ise yazarın aktardıklarıyla ve okuyucunun bilgi birikimiyle sınırlı kalmaktadır. Minyatür, tablo, karikatür gibi iki boyutlu görsel kaynaklar, yazıya göre detayların aktarılmasına daha elverişlidir. Yine iki boyutlu görsel kaynaklardan birisi olan fotoğraf ise tarih çalışmaları için daha kesin veriler sunmaktadır. Bunun sebebi fotoğrafta diğer alanlara göre sanatçı bakış açısının minimum düzeyde olmasıdır. Minyatür, tablo ve karikatür gerçek bir görüntünün çizimi olsa bile sanatçı yorumu içerir, gerçekliğin bu resimsel temsili, sözlü ifadeler kadar öznedir (Messaris, 2012, s. 102). Fotoğraf, insan gözünün gördüğü anı sonsuza kadar dondurması ile daha nesnel sonuçlar ortaya koymaktadır. Yalnız bu

² Konuşmanın doğası ve alaka oyunu ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. (Dessalles, 2009).

³ 2021 yılında Juliopolis Projesi kapsamında, Juliopolis'te günümüzden yaklaşık 2000 yıl önce yaşamış olan üç insanın antropolojik tekniklerle yeniden yüzlendirmeleri yapılmış, Roma Dönemi'ne ait ölüm uygulamaları üç boyutlu modellemeler ve animasyonlarla görselleştirilmiş ve ziyaretçilerle buluşturulmuştur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Juliopolis'in Yüzleri Sergisi, 2022)

noktada dikkat edilmesi gereken şey her fotoğrafın gerçeği yansıtmadığıdır.⁴ Fotoğraf andan bir seçilimdir. Bir an öncesinde ve bir an sonrasında ne olduğu bilinmeyen donmuş bir andır. Sadece o ana bakarak belli miktarda çıkarım yapılabilir. Fotoğrafı biraz daha nesnel hale getiren görsel kaynak ise hareketli görüntülerdir. Fotoğraf tek bir anı dondururken hareketli görüntü bir süre boyunca o anı gösterebilmektedir. Bu da o an hakkında çıkarım yapmak için tarihçiye daha çok fırsat tanır. Görsel kaynakları sosyal davranışların kanıtı olarak gören Peter Burke, ressamı toplumsal tarihçiler olarak nitelendirmektedir. Dans tarihçileri, spor tarihçileri, tiyatro tarihçileri için kıymetli olan gravür ve tablolarından kendisi de yararlanmış, kaynaklar için: “Bunlar olmasaydı, mesela Rönesans Floransı’nda futbol âdetinin yeniden kurgulanması imkânsız olurdu.” demiştir (Burke, 2001, s. 103). Hatırlamayı veya unutmamayı sağlayan tarih için görsel kaynaklar birer hafıza yeridir, korunmalı ve istifade edilmelidir. Bir olay cereyan ederken çekilmiş olan görüntüler toplumsal hafızayı ve kamusal tarihi canlandırmak için bilhassa önemlidir (Deshpande, 2004, s. 4456-4457).

Toplumların hem bilinçlendirilmesinde hem yönlendirilmesinde görüntüler, gücü keşfedildiğinden beri artarak kullanılmaktadır. Özellikle yirminci yüzyılda bu amaçla görüntülere sık sık başvurulmuştur. İngilizlerin, Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı bir askeri istihbarat raporunda esir kamplarında şartların çok iyi olduğunu gösteren propaganda resimlerinin Osmanlı askerleri üzerinde kuvvetli bir etki bıraktığı ifade edilmiştir. Bunun gibi propaganda içerikli resim ve broşürler, askerlerin firar etmesini teşvik etmek amacıyla kullanılmıştır (Beşikçi, 2015, s. 306). İngilizler tarafından 1945’te çekilen belgesel “British Troops Enter Belsen”, İkinci Dünya Savaşı’nda kullanılan toplama kampıyla ilgili çarpıcı görüntüler içerir.⁵ Bu belgesel Nürnberg Mahkemesi’nde sunulan önemli kanıtlardan biri olmuştur (Burke, 2001, s. 155). Bu durum, henüz o dönemde bile görüntülerin en az şahitlik kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır. Sinema ve tarih arasındaki köklü ilişkinin temeli, tarihsel filmlerin geçmişi yansıtmadaki profesyonelliği ile ilgilidir (Çeliktemel-Thomen, 2017, s. 76). “Newsreel” olarak isimlendirilen haber filmleri özellikle 1910- 1960 yılları arasında yoğun olarak üretilmiştir. Türkçede “aktüel film” olarak da isimlendirilen bu filmler, belgesel özellik taşımaktadır ancak ilk yıllarda çok rastlanmasa da özellikle Dünya Savaşları’nın yaşandığı dönemlerde bu aktüel filmler gerçeği yansıtmamanın dışında propaganda amacıyla kullanılmıştır.⁶ 1935-1951 tarihleri arasında haber serisi olarak halka sunulan “The March

⁴ Gerçek burada kurgulanmamış an anlamında kullanılmıştır.

⁵ Dijitalleştirilmiş hali British Pathé’nin arşivinde mevcuttur (British Troops Enter Belsen, 1945).

⁶ Haber filmleriyle ilgili bkz. (Fielding R. , 2006).

of Time” da buna örnektir. “The March of Time”ın konularını inceleyen dizi tarihçisi Raymond Fielding, 1935 ile 1942 arasında, bölümlerin yaklaşık %24’ü savaş veya savaş tehdidiyle ilgili; Aralık 1941’den II. Dünya Savaşı’nın sonuna kadar neredeyse her bölümün ise savaşla ilgili olduğunu tespit etmiştir (Fielding R. , 1978, s. 172). Serinin 1938 Nazi Almanya’sı hakkında yaptığı bölümde, görsellerden yararlanarak oluşturulan bir anlatımın insanı ikna edici yönü kendini göstermektedir. Hitler yönetimindeki Almanya’nın, Yahudiler üzerindeki baskısına rağmen halkın büyük bir kısmının yönetimden şikâyetçi olmadığını sokaktaki insanların memnun yüz ifadeleri eşliğinde dile getiren program, bu örnek haricinde de genel anlamıyla propaganda özelliği taşıyan bir belgesel serisi olarak tanımlanmaktadır. Uluslararası ilişkilerde, ülkeler arası denge politikalarında görsel kaynakların söz sahibi olduğu ve propaganda amacı güden içeriklerin insanlar üzerinde olumlu veya olumsuz etkilere sebep olduğu bilinmektedir. Görsel kaynaklar, tarihçiler tarafından tarihin akışına katkı olarak kullanılabilir. Fakat bu kaynaklar kullanılırken, anlamlı hale gelmeleri için yazılı belgelerden destek almanın en doğru sonuca ulaşmayı sağlayacağı unutulmamalıdır. Tam da bu nedenle belgesel nitelikli hareketli görüntülerin tarihçiler tarafından çözümlenmesi gerektiği düşünülmektedir. Görsel kaynaklar ve bilhassa hareketli görüntüler yakın dönem tarihçisine uzak dönem tarihçisi için mümkün olmayan bir ayrıcalık sunmaktadır (Acun, 2008, s. 90). Bu tez ayrıcalığının mevcut en eski tarihinden yararlanmak üzere hazırlanmıştır.

1895’ten itibaren kayıt altına alınmaya başlanan hareketli görüntüler tarihe katkı sağlayan kaynaklar arasındaki yerini almıştır. Özellikle senaryolu/hikâyeli filmlerin dışında kalan belgesel filmler, tarih alanı için önem arz etmektedir. Görsel malzemelerin dijitalleştirilmesi ve Avrupa’da yer alan film arşivlerinin çoğunun her yerden erişime açık olması bu alanda çalışmak isteyen araştırmacılar için geniş bir kaynak yelpazesi sunmaktadır. Uluslararası arşivler arasından British Pathé, Imperial War Museums, Arhiva Nationala de Filme, EYE Filmmuseum, Alman Federal Arşivleri/Bundesarchiv, Institut national de l’audiovisuel, Albert-Kahn Archive, Cinematheque of Macedonia gibi arşivler Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerine ait görüntüleri bünyesinde barındırmaktadır. Türkiye’de ise ulusal film arşivinin oluşumu geç denebilecek bir tarihte sistemleştirilmiştir. Profesyonel film arşivciliği denemelerinin başladığı ilk yıllar 1960’lardır. “Türk Film Arşivi” ve “Türk Sinematek Derneği” bu yıllarda filmlerin korunması adına çalışmalar yürütmüştür. Sinema Genel Müdürlüğü’nün ise hem ulusal kaynakları tek çatı altında toplamak adına hem de malzemeleri dijitalleştirmek adına çalışmaları sürmektedir. Bu tez için kullanılacak belgesel nitelikli görüntülere,

kapsamlı bir arşive sahip olan Sinema Genel Müdürlüğü arşivinden ulaşılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü bünyesinde süregelen çalışmalar, milli bir arşivin oluşması için hem kültürel mirasın görsel belleğini oluşturan filmlerin muhafazası hem de bu filmleri dijital ortama aktarılması süreçlerini içermektedir. Genelkurmay Başkanlığı Foto Film Merkezi ve 1968 yılında Türkiye'nin kamu yayıncılığı yapmakla görevli ilk kurumu olarak yayın hayatına başlayan TRT gibi kurumların kendilerine ait ayrı film arşivleri bulunmaktadır. Günümüzde hala önemini koruyan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi film arşivinde ise farklı filmlere ulaşmak mümkündür.

Sinema Genel Müdürlüğü film arşivi, internet kullanıcılarının genel erişimine “Film Mirasım” adıyla açılmıştır. Sitede yer alan görüntüler, 1895-1918, 1918-1938, 1938-1950, 1950-1960, 1960 Sonrası ve diğer olarak altıya ayrılmıştır. Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi'nde, “Film Mirasım” üzerinden yayınlanan belgesellerin dışında uzun metraj filmler de dijitalleştirilmektedir ancak bu tez için sitede yayınlanan belgesellerin kullanılması yeterli görülmüştür. Çalışmada kullanılacak olan belgesel görüntüler ise toplumsal değişimlerin yoğun yaşandığı geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerine ait olan 1895-1918 ve 1918-1938 gruplarından seçilmiştir. Şimdiye kadar yapılan çalışmalar neticesinde, 1895-1918 yılları arasında dijital ortama aktarılmış yetmiş bir hareketli görüntü bulunmaktadır. 1918-1938 yılları arasında ise yüz yirmi yedi görüntü dijitalleştirilmiştir. Toplamda 1895-1918 ve 1918-1938 yıllarına ait yirmi iki saatten fazla görüntü teze dahil edilmiştir.

Tezde sırasıyla; amaç, yöntem ve literatür taraması aktarıldıktan sonra görsel kaynaklar tanımlanmıştır. Dünya'daki ve Türkiye'deki görsel kaynak arşivleri, bilhassa sinematekler üzerinde durulduktan sonra bu tezin hazırlanmasına vesile olan Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi değerlendirilmiştir. Daha sonra bu arşivde yer alan görüntülerin oluşum sürecini anlamlandırmak adına sinemanın ülkeye girişi ve gelişmesi üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise toplumsal değişimlere neden olan olaylardan bahsedilerek dönemin dinamiklerine bakılmış, aynı zamanda da hareketli görüntülerden yararlanılarak değişimin analizi yapılmıştır. Dördüncü bölümde kadın tarihine giriş yapıldıktan sonra literatürdeki bilgilerle hareketli görüntüler bir arada incelenmiştir. Hareketli görüntülerden nasıl istifade edilebileceği ile ilgili örnek bir çalışma olması amacıyla toplumsal değişimde önemli bir aktör olan Osmanlı/Türk kadını özelinde hareketli görüntüler izlenmiş ve değişimin izi sürülmüştür.

Amaç

Tarihçinin yalnızca belli bir kaynak türünden yararlanması fikri ihtiyaca binaen değişime uğramış; kronikler, seyahatnameler, hatıratlar, mektuplar, arkeolojik kalıntılar, sözlü kaynaklar ve görsel malzemeler gibi kaynak türleri, tarih çalışmalarında kullanılır hale gelmiştir. Kaynakların çeşitlenmesi, tarihin farklı disiplinlerle bir arada yazılmasına da olanak sağlamıştır. “Tek kaynak, tek disiplin” anlayışından uzaklaşılması çalışmaların gerçeğe daha yakın hale gelmesine de vesile olmuştur. Ahmet Gürata’nın Cemal Kafadar ile sinema-tarih ilişkisi üzerine 2005 yılında yaptığı bir söyleşide Cemal Kafadar, filmlerin kendisi zaten tarihtir diyerek tarihçilere seslenir: “Nasıl gidip o yılların gazetelerine bakıyorlarsa, o yılların filmlerini de ele almayı düşünmeliler...” (Gürata, 2009, s. 109).

Yazılı belgelerin bilhassa resmî belgelerin, yazıldığı dönemin genel atmosferine göre şekillendiği ve bir insan tarafından kaleme alındığı gerçeği tarihçilerin göz ardı etmemesi gereken hususlardandır. En doğru bilgiye ulaşmak için olabildiğince fazla kaynaktan yararlanmak ve döneme her açıdan hâkim olmak gereklidir. Bu tezin amacı, tarih araştırmalarında çeşitlenmeye başlayan kaynak türlerine katkı sağlayarak, görsel kaynakların tarihin anlaşılmasında destek verici özellik taşıdığını ortaya koymaktır. İlk çağlara ait seyrek tarihi kalıntılar, tarihçileri bulunan her türlü kaynaktan çıkarım yapmaya itmiştir. Görsel kaynaklar, tarihçiler tarafından yeterince dikkate alınmıyormuş gibi gözükse de aslında tarihçiler belli dönemlerde imgelerden çıkarım yapmak zorunda kalmıştır. İngiliz Tarihi için önemli bir kaynak olan “Bayeux Duvar Halısı” İngiltere’nin Hastings Muharebesi’nden bahsetmesi münasebetiyle henüz on sekizinci yüzyılın başlarındayken tarihçiler tarafından başvuru alan önemli bir kaynak olmuştur (Burke, 2001, s. 10). Mağara resimleri, mezar taşları, heykeller, işlemeli araç gereçler de yine tarihsel çıkarımlar yapmak için kullanılan görsel kaynaklara örnektir. Yazı varken tercih edilmeyen görsel kaynaklar, yazının olmadığı yerde birinci elden kaynak muamelesi görmektedir. Yazılı kaynak olsa da olmasa da görsel kaynaklar, kaynak niteliğinde değerlendirilebilmelidir. Özellikle bu çalışmada kullanılacak olan görsel malzemenin hareketli olması nedeniyle önceki çalışmalardan elde edilen bulgular bakımında nasıl bir fark ortaya çıkacağı, yeni bir materyal olan hareketli görüntülerin görsel kaynaklar içerisindeki yeri, önce Osmanlı İmparatorluğu sonra Türkiye Cumhuriyeti’nde nelerin kayıt altına alındığı, kadınların toplumsal değişimdeki yerinin hareketli görüntülere nasıl yansdığı ve hareketli görüntülerin daha önce Osmanlı/Türk kadını üzerine yapılan çalışmalara neler kattığı bu tezin amacını oluşturan sorulardır.

Yöntem

Görsel kaynaklar, bilhassa fotoğraf ve hareketli görüntüler, yakın döneme ait olduğundan tarihçilerin yüzyıllardır alıştığı ve takip ettiği tarihçilikten daha farklı yaklaşımları gerekli kılmaktadır. Sinema ile ilgili kitapların çoğu, internet ve görsel efektlerin etkisi henüz dünyayı sarmamışken tamamlanmıştır bu nedenle yöntem ve kapsam bakımından eksik kaldığı noktalar bulunmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle gerçeklik ve yaygınlık konusunda değişimler yaşandığının farkında olarak bu tezde, sinemanın ilk dönemlerine ait belgesel görüntüler inceleneceği için mevcut literatürün takip edilmesinde bir sakınca görülmemiştir.

Normal bir insanın, bir gün içerisinde maruz kaldığı imgelerin sayısı bir hayli fazladır. Özellikle bakılmasa bile bir yerlerde mutlaka bir imge ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu kadar çok maruz kalınan bir şeyin beyinde nasıl karşılık bulduğu ve gördüklerimize nasıl anlam biçtiğimiz önemlidir. International Visual Literacy Association'ın kurucularından olan John Debes, 1969 yılında görsel okuryazarlığı bir görme yeterliliği olarak tanımlamıştır. Bu yeterlilik geliştirildiğinde insan gördüğü şeylerin doğal mı yapay mı olduğunu ayırt edip onu yorumlama kabiliyetine sahip olmaya başlamaktadır. Bir sonraki aşama ise bu yeterliliği kullanarak başkalarıyla görsel iletişim kurabilmektir (Harrison, 2023). Geçmiş yüzyılda, görsel okuryazarlığa yeterince ilgi gösterilmemesi, görselliğin o dönemde henüz yaygın olmamasından kaynaklanmıştır. Günümüzde ise teknolojik ilerlemeler, görsel içeriklerin önemini artırmış olabilir. Görsel okuma ve kullanma becerileri, günümüzdeki hızlı bilgi akışında önemli hale gelmiştir. Görsel okuryazarlık, çevremizdeki dünyayı daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olabilir. Dondis'e göre, görsel okuryazarlık "gördüklerimizi görmemize ve bildiklerimizi bilmemize yardımcı olabilir." (Dondis, 1973, s. 19) Sonuç olarak, görsel okuryazarlık günümüzün gereksinimlerinden biridir, çünkü görsel içeriklerin etkisi artmıştır. Bu beceriler bireysel gelişime katkı sağlamanın yanı sıra dünyayı daha kapsamlı olarak anlamamıza da yardımcı olur.

Tarihçiler yıllardır yazılı kaynakları okuyup, yorumlamak üzerine eğitim aldılar. Görselin nasıl okunması gerektiği ile ilgili eğitim, yöntem veya örneğe çok fazla rastlamak mümkün değil. Bu nedenle görsel kaynaklar hâlâ yeterince kullanılmıyor, kullanılamıyor. Kaldı ki bu problem, sadece tarihçiler için değil diğer alanlar için de geçerlidir. İletişim fakültelerinde, sanat tarihi bölümlerinde, çeşitli eğitimler ve konferanslarda gitgide artan görsel okuryazarlık henüz yeterince yaygınlaşmamıştır. Bir görselde ağaç

gördüğümüzde, onun ağaç olduğunu tanıyor olmamız görseli okuyabildiğimiz anlamına gelmez çünkü bu gelişigüzel bir okumadır. Yazılı kaynakları okumak için geçilen yollardan görsel kaynakları okumak için de geçilmesi gerekmektedir (Papstein, 1990, s. 247). Görüntüler kurgulanırken gerçek anlamından saptırılabilir. Aynı ayrı hiçbir şey ifade etmeyen görüntüler yan yana geldiğinde bir amaca hizmet edebilir, hikayesi olur, anlam bulur. Araştırmacının bu süreçlere hâkim olması ve kaynağı doğru analiz edebilmesi gereklidir.

Görsel kaynakların tanıklıkları yazılı belgelerden elde edilen bilgileri tamamlar; taç giyme törenleri, barış anlaşması, bayramları gösteren görsel kaynaklar o dönemde bu etkinliklerin ne boyutta olduğuna ışık tutar ve bu tarz ritüellerin dönem insanının gözünden görülebilmesine olanak sağlar (Burke, 2001, s. 185). Tuncer Baykara'ya göre bütün sessiz filmler çekildiği dönemin yankısıdır ve sosyal konularda yapılan çalışmalarda mutlaka kullanılmalıdır (Baykara, 2014, s. 140). Dikkat edilmesi gereken nokta görüntünün gerçekliğini tespit etmeye çalışmak ve eseri bu doğrultuda kullanmaktır. Eğer gerçekse direkt görsel okuryazarlık yapmak mümkündür, gerçekliği ile ilgili şüphe mevcutsa dönemin yapısı ve sanatçının duruşu göz önüne alınarak çıkarımlar yapılması uygun olacaktır.

“Fotoğraf okuma yeteneğine görsel okuryazarlık denilmektedir. Fotoğrafları anlamak ve yorumlamak, sosyo-kültür unsurlardan etkilenen bir süreçtir. Sahip olunan tüm bilgi ve deneyimler, fotoğrafların nasıl yorumlanacağını etkiler.” (Alatalo , 2015, s. 41).

Görsel okuryazarlıkta insanların beden dilini çözümlmeye çalışırken birden çok aşama söz konusudur. Şapka ile selam veren bir kişinin nezaket gösterdiğini söylemek nesnel bir yorum değildir. Kişinin selam verirken şapkasını çıkardığı herkes tarafından yorumlanabilirken bu hareketin nezaket içerdiğini söylemek görsel okuryazarlık yapan kişinin içerisinde bulunduğu medeniyete özgü geleneklerin ve kültürel öğelerin bir sonucu olabilir. Fakat burada önemli olan yorumu yapan kişinin değil, kaynaktaki kişinin geleneklerini, kültürünü bilmek ve ona göre görülenleri yorumlamaktır. Aksi halde o kişinin selam verirken şapkayı kullanmasının altında nezaket kuralının bulunup bulunmadığını bilmek zordur (Panofsky, 1955, s. 27). Bu nedenle bu tarz çıkarımlar yaparken dikkatli olmak gerekir. Dönem hakkında, toplum hakkında yeterli bilgiye sahip olduktan sonra bu gibi tahminlerde bulunmak daha doğrudur.

Yapılan araştırmalar sonucunda görsel kaynaklardan en iyi sonucu çıkarmak için birden fazla yol izlenmesinin doğru olacağını anlaşılmıştır. Görsel kaynaklar niceliksel ve niteliksel olarak incelenebilmektedir. Niceliksel olan muhteva yani içerik analizi, çalışma

için seçilen görsel kaynakların analiz edilmek üzere kategorilere ayrılması ve bu kategorilerin görsellerde geçme sıklıklarının belirlenmesi yöntemidir.

“Muhteva analizi metodunun görsel verilere uygulanması altı aşamada gerçekleşmektedir.

- 1) Konunun seçilmesi ve araştırma sorusunun belirlenmesi.
- 2) Görsel verilerin seçilmesi.
- 3) Analiz için kategorilerin oluşturulması.
- 4) Oluşturulan kategorilerin verileri kodlamak üzere kullanımı için kurallar geliştirilmesi.
- 5) Belgeleri örnekleme için kuralların oluşturulması.
- 6) Oluşturulan kategorilerin verilerde geçme sıklıklarının sayılması.” (Acun, 2011, s. 423).

Niceliksel analiz sonucunda kadınların hareketli görüntülerde görünürlük oranları belirlenmiş ve niteliksel analiz kısmında kaynak, sadece kadınların olduğu hareketli görüntüler ile sınırlandırılmıştır. Bu tez için seçilen yüz doksan sekiz hareketli görüntü, hangi yıllarda kaydedildiklerine, hangi şehir ve ülkelerde çekildiklerine ve hangi konuda olduklarına göre ayrıca analize tabii tutulmuş, elde edilen veriler grafik haline getirilmiştir. Görsel kaynaklardan en iyi şekilde faydalanmak için son bölümde de imaj analizi yöntemi sınırlı bir görüntü grubu üzerinde uygulanmıştır. Muhteva analizi sayısal veriler sunmasıyla sosyal bilimlerde görülmeyeni görünür kılabilir. Fakat kaynakların niteliksel özellikleri göz ardı edilmemelidir. Muhteva analizi belirlenen kategorilerin yalnızca varlığı, yokluğu veya sıklığı ile ilgilenmektedir (Acun, 2004, s. 112).

“Muhtevayı bağlamından çıkarması ve parçalara ayırması, muhteva analizinin en çok eleştirilen yönüdür. Bu, muhteva analizinin niceliksel bir metod olması nedeniyle, kültürün ve sosyal hayatın niteliksel yönleri hakkında bilgi vermede önemli ölçüde yetersiz kaldığı anlamına gelmektedir.” (Acun, 2015, s. 278-279).

Bu eksikliği gidermek için, niteliksel yaklaşımın benimsenmesi ve niceliksel yöntemle birleştirilmesi önerilmektedir. Bu sayede içeriğin daha derin ve anlamlı bir şekilde anlaşılması mümkün olacaktır. Hareketli görüntüler üzerinden örnek vermek gerekirse; tarım konulu filmler sayı olarak az olmakla beraber bazıları tamamen tarımsal faaliyetleri gözler önüne sermek amacıyla çekilmiş filmlerdir. Bu demek oluyor ki on filmin veremediği mesajı tek bir tarımsal film verebilmektedir. Bu da niteliksel değerlendirmeye daha müsait bir kaynak olduğunu göstermektedir. Öte yandan filmlerin uzunluğu, ışık ayarı, kamera açıları, sık sık tekrarlanan kesmeler gibi teknik özellikler yapılan değerlendirmeleri etkilemektedir. Bir kaynağı yalnızca niceliksel olarak değerlendirmek yerine niteliksel olarak da değerlendirmek o kaynaktan en iyi şekilde faydalanmayı

sağlayacaktır. Bu nedenle bazı bölümlerde tamamen niceliksel veriler üzerinden değerlendirmeler yapılırken bazı bölümlerde niteliksel analizler eklenmiş ve en sonda da imaj analizine yer verilmiştir. Niceliksel ve niteliksel analizden ayrılan imaj analizinde araştırma aracı olarak kullanılan bazı kavramlar bulunmaktadır (Acun, 2015, s. 279). Bu kavramlardan birisi “okuma”dır. Görsel okumada iki aşama bulunmaktadır: tanımlama ve analiz. Tanımlama aşaması, görüntüyü biçimsel olarak anlamlandırırken analiz aşamasında görünenlerden çıkarım yapılması söz konusudur. Birinci aşama yüzeyselken ikinci aşama ayrıntılardan anlam çıkarılmasıdır (Acun, 2008, s. 159-160).

Fotoğraflar ve dolaylı olarak fotoğraflardan oluşan hareketli görüntülerin sahip olması gereken dört nitelik bulunmaktadır: Birincisi, fotoğrafçının fotoğraf üzerindeki teknik kontrolünü ifade eden hakikilik yani fotoğraf üzerinde herhangi bir oynama yapıp yapılmadığının tespitidir. İkincisi olan güvenilirlik, fotoğrafın gerçek bir an mı yoksa kurgulanmış bir an mı olduğunun tespitidir. Üçüncüsü olan anlamlılık ise insanların zihninde yer alan anlam ile fotoğrafın çekildiği andaki anlamın tespiti ve dördüncüsü temsil edilebilirlik yani fotoğrafın konuyu ne kadar temsil edebildiğinin tespitidir (Acun, 2008, s. 55-57). Bu tezde kullanılacak hareketli görüntülerin büyük bir çoğunluğu Osmanlı Devleti'nin ilk çekim deneyimlerinden ve Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarındaki çekimlerden oluşmaktadır. Görüntülerin genelde amatör denilebilecek şekilde çekilmiş olması onların kurgulanmış olma ihtimalini düşürmektedir. Birbiri arkasına sırayla dizilen görüntüler ve bazen hiç kesme işlemi yapılmamış baştan sona devam eden uzun görüntülerin varlığı görüntülerin büyük bir çoğunluğunun hakikilik anlamında olumlu kaynaklar olduğunu göstermektedir. Kameraya yansıyan görüntülerin genelde belgesel nitelik taşıdığı, zaten yaşanmakta olan bir olayı kaydettiği bilinmektedir. Bu da kaynakların güvenilirlik açısından olumlu değerlendirilmesine yol açmaktadır. Bazı görüntülerin bilhassa uluslararası etki yaratmak üzere çekildiği, bazılarının eğitim amacıyla kurgulandığı ve bazı çekimlerin önceden ayarlandığı bilinmektedir ancak bunlar genelin aksine yer alan istisnalardır. Filmlerin hangi amaçla çekildiğinin tam olarak tespit edilebilmesi zordur bu da anlamlılık konusunda net olmayı zorlaştırmaktadır. Konuyla filmlerin temsil edilebilirlik açısından değerlendirilmesi yapıldığıdaysa bazı filmlerde, karşılama törenleri gibi, birden fazla açı ile çekim yapıldığı ve olaya hâkim olunabildiği görülmüştür. Fakat bazı filmlerde, fabrika görüntüleri gibi, sadece kadınları çekmeye yönelik bir anlayış göze çarpmıştır. Bu da o görüntülerin mekânda bulunan herkesi eşit şekilde temsil edemediğini göstermiştir.

Literatür Taraması

Tarihte görsel kaynak kullanımı ile ilgili yararlanılması gereken kaynaklar genelde uluslararası yayınlardır. Türkiye’de tarihle görsel kaynakları, özellikle hareketli görüntüleri birleştiren çalışmalar yeterince yaygın değildir. Yön gösterici bazı fotoğraf çalışmalarından bu tez kapsamında yararlanılmıştır. Marc Ferro (Ferro, 2017), Siegfried Kracauer (Kracauer, 2015), Susan Sontag (Sontag, 2008), Peter Burke (Burke, 2001), John Berger (Berger, 1986), Roland Barthes (Barthes, 2016), (Barthes, 1993) ve Robert A. Rosenstone’un (Rosenstone, 2018) çalışmaları önemlidir. Sinema ve tarih üzerine Türkiye’de yapılan çalışmalar henüz yeterli olmasa da artacağına dair umut vadetmektedir. Fatma Acun, görsel kaynakların tarih alanında kullanımı ile ilgili Türk araştırmacılar için yön gösterici bir metot kaleme almıştır. (Acun, 2008) Bu tezde de kendisinin literatüre katkılarında istifade edilmiştir (Acun, 2007), (Acun, 2015), (Acun, 2011), (Acun, 2004). Saadet Özen’in çikolatanın tarihi üzerine yapmış olduğu görsel tarih çalışması (Özen S., 2014) ve (Özen S., 2015) ile 2010 yılında hazırladığı yüksek lisans tezi (Özen S., 2010), “filmler tarihsel kanıt olarak kullanılabilir mi ve bu filmler araştırmacıya ne söyleyebilir?” soruları üzerine şekillenmiş örnek çalışmalardır. Daha önce belirtildiği gibi tezin amacı hareketli görüntülerin, daha önce yapılan geç Osmanlı Devleti ve erken Cumhuriyet Dönemi “toplumsal değişimde kadın” çalışmalarına ne ölçüde katkı sağlayacağına tespit edilmesidir. Bahsedilen dönem aralığına ait, Zeynep Çelik ve Edhem Eldem’in editörlüğünü yaptığı bir kitap mevcuttur. Bu kitap, fotoğraflar ile döneme ayna tutan önemli bir görsel kaynak çalışmasıdır (Çelik & Eldem, 2015). Ayrıca Edhem Eldem’in görsel kaynaklar hakkında yazmış olduğu makalesi bu kaynak türlerine nasıl bir yaklaşım geliştirilmesinin anlaşılması açısından önemlidir (Eldem, 2009). Henüz sadece hareketli görüntüler üzerinden kadın tarihine bakan bir çalışma mevcut değildir.

Bu tez için toplumsal değişimlerin önemli bir başlığı olan kadın değişimine odaklanılmıştır. Eski Türk devletlerinde kadının yerini öğrenebilmek için Çin kaynakları, yazıtlar, tasvirler, seyahatnameler ve destanlardan yararlanmak mümkündür. İslamiyet sonrası Müslüman kadınının yeri içinse başta kutsal kitap olmak üzere hadis, siyer, terâcim, tabakat, vefeyât gibi biyografi kitaplarından, hikâye ve seyahatnamelerden yararlanılabilir. Osmanlı Devleti’nde yaşayan kadınlarının toplumsal hayattaki rolleri hakkında bilgi edinmek içinse fermanlar, tahrir defterleri, vakfiyeler gibi arşiv belgelerinin dışında seyahatnameler, biyografi veya otobiyografiler, sanat eserleri, fotoğraf, hareketli görüntüler, çeşitli yayın organları ve o dönemde yazılmış edebi eserlerden yararlanmak

mümkündür. Zafer Toprak'ın yıllardır sürdürmüş olduğu araştırmalar ve yayınladığı kitaplar baştan sona sürece hâkim olabilmek açısından değerlidir (Toprak Z., 2022), (Toprak Z., 1994). Atatürk Dönemi'ne bizzat şahit olan Afet İnan, eserlerinde hem dönem atmosferini aktarmakta hem de Atatürk'ün görüşlerine kaynaklık etmektedir (İnan, 1982), (İnan, 2022). 1990 yılında kurulan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, bütün kaynakları bünyesinde toplamaya çalışmasıyla ve hazırladığı bibliyografyalarla Türkiye'de kadın çalışmalarına belki de en büyük kolaylığı sağlayan kurumdur. Bu tez yazılırken hangi araştırmalardan yararlanılabileceğiyle ilgili web tabanlı bibliyografik veritabanı olan kaynakça.info⁷ ve Serpil Çakır'ın hazırlamış olduğu bibliyografya incelenmiştir (Çakır, 2021). Kendisinin yazmış olduğu "Osmanlı Kadın Hareketi" kitabı da yararlanılan önemli kaynaklar arasındadır (Çakır, 2011).

Temel yazılı kaynakların dışında hangi kaynaklardan yararlanılarak kadın tarihi çalışmaları yapılmıştır diye araştırıldığında daha çok dergiler, romanlar ve fotoğrafların kullanıldığı görülmüştür. Hareketli görüntülere en yakın konumda olan fotoğraflarla yapılan bir kadın çalışmaları bu tez kapsamında incelenmiştir. Jane Richardson ve A. L. Kroeber "Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis" eserlerinde kadın tarihine görsellerden yola çıkarak kıyafetlerdeki değişimler üzerinden bakmışlardır (Richardson & Kroeber, 1940). Fatma Acun'un 2007 yılında fotoğraf, afiş ve piyango biletleri gibi daha önce kullanılmamış olan görsel kaynaklarla yazmış olduğu makalesi Türk kadın tarihini görsel kaynaklarla çözümleyen ilk çalışmalardandır. (Acun, Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960), 2007) Fotoğrafların albüm halinde ele alındıklarında daha anlamlı olduklarını savunan Acun'un 1926-1935 yılları arasında çekilen üç yüz yetmiş bir okul binasını bir araya getirerek mimariler üzerinden çıkarımlar yaptığı bir görsel tarih çalışması daha bulunmaktadır (Acun, Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Eğitimde Laiklik Prensibinin Yerleştirilmesi Sürecinin Görsel Veriler Yoluyla İncelenmesi (1926-1935), 2007). Tezde bu makaleden yeterince istifade edilememiştir fakat fırsat eşitliğinin sağlandığı Cumhuriyet Dönemi'nde kız çocuklarının nasıl ortamlarda eğitim gördüklerini çözümlmek için başvurulabilecek örnek bir görsel tarih çalışmasıdır. Ayrıca içerisinde mekteplerdeki öğrencileri gösteren 1926 yılına ait fotoğraflar da yer almaktadır. Özlem Baykal'ın fotoğraf okuma yöntemi (Baykal, 2022) ve 2019 yılında yapmış olduğu tez, 1919-1922 yılları arasıyla sınırlı kalmasının dışında konu itibarıyla bu tez için örnek bir çalışma olmuştur (Baykal, 2019).

⁷ Sitenin anasayfasına şu linkten ulaşılabilir: <http://kaynakca.hacettepe.edu.tr/> (Kaynakça.info, 2023)

Dünden Bugüne Görsel-İşitsel Malzemeler ile Tarih Çalışmaları

Bu bölümde araştırmacılar tarafından görsel kaynaklar kullanılarak yapılan çalışmalara, görsel-ışitsel malzemelerin arşivlenmesi konusunda yapılan çalışmalara ve sinema- tarih ilişkisine bakılacaktır. 1916 gibi erken bir tarihte fotoğrafik araştırma üzerine yazılan “The Camera as Historian” kitabı Louis Stanley Jast, Harry Gower ve William Topley tarafından yayınlanmıştır. Kitapta, 1885 yılından 1918 yılına kadar çekilen amatör fotoğraflar değerlendirilmiştir. Elizabeth Edwards’ın bu kitaptan ilham alarak 2012 yılında yazdığı “The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination (1885–1918)” kitabı elli beş bin fotoğraflık bir arşive dayanmaktadır (Edwards, 2012, s. xii).

Görsel kaynak kullanılarak yapılan tarih yazımına erken örneklerden birisi “Three Centuries of Womens Dress Fashion”dır. Jane Richardson ve Alfred Louis Kroeber’in 1940 yılında yayınladıkları bu çalışması üç yüzyıl boyunca kadın kıyafetlerindeki değişimlerin incelendiği niceliksel bir çalışmadır. Araştırmacının görsel materyaller kullanılarak yapılmış olması dikkat çekicidir. Kroeber’in 1919’da yazdığı kısa bir makaleyle başlayan araştırma, etek boylarından dekoltelere kadar dönemlerin modasına dair önemli veriler sunmaktadır (Richardson & Kroeber, 1940, s. 111).

Bir diğer örnek ise “Wisconsin Ölüm Gezisi”dir. Kültür tarihçisi Michael Lesy’nin 1973 tarihli bu kitabı, fotoğrafları kanıt olarak kullanan ilginç bir örnektir. Black River Falls şehrinde meydana gelen sayısız tuhaf olayı anlatan kitap, Michael Lesy tarafından 1960’ların sonundan itibaren doktora tezi olarak kaleme alınmaya başlanmıştır. 1885 ve 1900 yılları arasında kasaba fotoğrafçısının çektiği yaklaşık iki yüz fotoğraf ve yerel yayın organının verdiği bilgiler ışığında gelişen bu çalışma daha sonra film haline de getirilmiştir. Michael Lesy geleneksel olmayan bu doktora çalışmasıyla Rutgers Üniversitesi Amerikan Kültür Tarihi bölümünden mezun olmuştur (Smith, 1998, s. 47-48). On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda çekilen Orta Doğu fotoğraflarında kadınları inceleyen “Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East” kitabı da fotoğrafları tek bir eserde toplamasıyla örnek bir çalışmadır. (Graham-Brown, 1988) Fotoğrafların kullanımı bu tarz çalışmalarda daha yaygınken hareketli görüntüler ise genelde iletişim fakültelerinde yapılan çalışmalarda kullanılmıştır. Geçmişten günümüze sinema, genelde tarihçilerin çalışmayı tercih ettiği alanlardan birisi olmamıştır. Halbuki sinemanın sadece senaryolu filmlerden oluşmadığını ve birçok farklı

konuda çalışma yapılmaya müsait olduğu bilinmektedir. Belgesel özellikteki görüntüler bir kenara bırakıldığında bile tarihçiler için çalışılabilecek geniş bir alan mevcuttur.

Görsel okuryazarlık alanında çalışmalar yürüten derneklerden birisi olan “International Visual Literacy Association”, hem verdiği eğitim ve burslarla hem de uluslararası bir dergi olan “Journal of Visual Literacy”yi çıkarması ile literatüre önemli katkı sağlamaktadır. 1989 yılından beri yayın yapan bu dergi görsel okuryazarlık alanındaki en eski uluslararası dergidir. Görsel okuryazarlıkla ilgili bir diğer uluslararası yapılanma ise “Visual Literacy Today” adındaki internet sitesidir. Okuma listeleri, sergiler ve eğitimler hakkında bilgiler bulmak mümkündür.

Görsel kaynaklara ve tarihi birleştiren interaktif çalışmalara birkaç örnek vermek gerekirse; Fordham Üniversitesi Tarih Bölümü’nde verilen bir ders kapsamında 2018 yılında eğitmen Esther Liberman Cuenca “Medieval Hollywood” adında bir web sitesi kurmuştur. Öğrencilerin katkılarıyla paylaşımlar yapılan sitede Orta Çağ ile ilgili filmlere ulaşmak mümkün. Aynı zamanda bu filmler hakkında yapılan kısa analizlere de yer veriliyor. Bu analizler ile filmlerin tarihsel yönleri değerlendirilmektedir. Uyarlamaların nasıl yapıldığı, nelere dikkat edildiği ve hangi noktalarda hataların yer aldığı kaleme alınmıştır. Site şu anda güncelleme yapmıyor olsa da tarih bölümlerinde, tarihi filmler ile ilgili projelerin gerçekleştirildiğini görmek mümkündür. Yine aynı üniversiteye ait dijital projelere bakıldığında “Visual Sources of Medieval London” adlı bir site olduğu görülmektedir. Orta Çağ Londra’sına ait görsel kaynakların başlıklar altında toplandığı bu sitede resimler, arkeolojik kalıntılar, mühürler, çizimler, binalar, haritalar gibi içerikler bir araya getirilmiştir.

University College London’a bağlı olan Slade School of Fine Art (The Slade), 1960 yılında Britanya’da kurulan ilk üniversite film departmanıdır. Öğrencilerin derslerde filmlere ne kadar maruz kaldığını merak eden araştırmacılar, özellikle tarih derslerinde bu filmlerin etkisinin olacağına inansalar da henüz bu filmlerin kullanılması için uygun sınıflandırılmaların yapılmamış olduğundan yakınmaktadır. İngiltere’deki yedi büyük film koleksiyonundan sadece üçü profesyonel kütüphaneci veya bilgi bilimciler tarafından istihdam edilmiş, indeksleme ve dokümantasyonun çoğu profesyonelce yapılmamış, hatta bazı durumlarda hiç yapılmamıştır. Araştırmacılar, 1969 yılından itibaren geriye kalan beş büyük İngiliz film koleksiyonunu, tarih ve sosyal bilimlerde kullanılacak materyallerin sınıflandırılması amacıyla sistematik olarak taramıştır (Thorpe, 1974, s. 274-275). The Slade, yine aynı üniversiteye bağlı olan “UCL Centre for Digital

Humanities” adındaki araştırma merkezi ile iş birliği yaparak “Slade Arşiv Projesi”ni başlatmıştır.

Avusturya görsel tarih çalışmaları adına ilham verici projelere imza atmaktadır. Ludwig Boltzmann Institute for Digital History, 2009 yılında “Film.Stadt.Wien: Bir Sinema Şehri Olarak Viyana'nın Disiplinler Arası Keşfi” adlı ilk projesi ile açılışını yapmış günümüze kadar da birçok farklı proje gerçekleştirmiştir (Forschungsprojekte, 2022). Şu an devam etmekte olan "Soykırımın Görsel Tarihi: Dijital Çağda Kürasyonu Yeniden Düşünmek" projesi Avrupa Komisyonu tarafından finanse edilmektedir. Müttefik birlikler tarafından kayıt altına alınan filmler ile Holokost'un görsel tarihini ortaya çıkarmayı hedeflemektedirler. Aynı zamanda bu görüntülerin kullanımıyla ilgili etik bir yönerge hazırlayarak eleştirel farkındalık oluşturma gayesi de gütmektedirler.

2015 yılında Ludwig Boltzmann Institute for History and Society ve Vienna University of Technology'nin organize ettiği “Dijital Beşerî Bilimler Üzerine Viyana Yaz Okulu” dijital beşerî bilimlerdeki metodolojik boşlukları gidermek ve sosyal ağ analizi gibi yeni yönelimler hakkında bilgi vermek amacıyla düzenlenmiştir. Hem bu yaz okulunda hem de enstitünün diğer projelerinde adına rastlanan Sema Colpan'ın 2009 yılında tamamladığı tez de yine dijital tarih çalışmaları adına önemli bir örnektir. Üzerine çalıştığı filmin tamamı günümüze ulaşmamış olmasına rağmen geriye kalan görüntüler üzerinden bir tez çalışması yürütmüştür (Colpan, 2009).

Hollanda'daki film kültürü tarihini incelemek isteyen araştırmacılar için nicel ve nitel araştırmalarda kullanılabilecek bir dijital ansiklopedi sunan “Cinema Context”, filmlerin nasıl ve nerelerde gösterildiği, seyircilerin cinsiyet eğilimleri gibi bilgilerin dışında Alberts Frères'in 1899-1913 yılları arasında gezici sinemasıyla ziyaret ettiği yerleri gösteren bir haritaya da sahiptir.⁸ 2009 yılında film tarihçisi David Pierce, şu anda Wisconsin Center for Film and Theater Research merkezine bağlı olan “Media History Digital Library” sitesini kurmuştur. Hem Amerika hem de Amerika dışındaki ülkelere ait geniş bir sinema koleksiyonu içermektedir. Film, ses, kitap ve dergiler site üzerinden taranabilmektedir (Media History Digital Library, 2023). Sitenin bir uzantısı olan “Lantern” ile yapılan tarama sonucunda Türkiye ile ilgili belgeler olduğu da görülmüştür. Elli sekiz binden fazla tarihi klip ve yedi milyon fotoğrafla “CriticalPast”te yine incelenmesi gereken geniş bir arşivdir. Yirminci yüzyıla ait savaş koleksiyonu özellikle dikkat çekmektedir. Bu sitede en çok 1940 yılına ait görüntü bulunmaktadır (CriticalPast, 2023). Henüz Lumière Kardeşler

⁸ Osmanlı topraklarında gezisi sinemalarla ilgili bkz. (Çeliktemel-Thomen, 2018)

sinematografi icat etmeden önce Edison'un kinetograf ile yaptığı 1894 yılına ait hareketli görüntüler de buradan izlenebilmektedir.

Türkiye'de ise; birincisi yirmi dört sene önce 1998 yılında Türsak Vakfı tarafından düzenlenen "Uluslararası Sinema Tarih Buluşması", sinema ve tarihi erken bir tarihçe bir araya getirmesiyle dikkat çekmektedir. Konferans verenler arasında İlber Ortaylı'nın da yer aldığı bu festival on üçüncü yılında isim değişikliğine giderek tarihsel kimliğinden uzaklaşmıştır. Hâlâ, "Randevu İstanbul Film Festivali" olarak devam etse de bir süreliğine tarihle sinemayı birleştirmeyi başarmıştır. 30 Ağustos 2022 tarihinde Türkiye'nin ilk tematik tarih kanalı olan "Tarih TV" yayın hayatına başlamıştır. Henüz herkes tarafından ulaşılır olmamasına rağmen içerik anlamında heyecan uyandırıcıdır. Görsel tarih çalışmalarına malzeme sunmak üzere Fatma Acun, TÜBİTAK tarafından desteklenen bir proje kapsamında, "Görsel Tarih Arşivi"ni geliştirilmiştir. Şu an kullanılmıyor olsa da bu amaçla yapılmış ilk girişim olma özelliğine sahip olmasıyla önemlidir (Acun, 2011, s. 422).

UNESCO, her sene 27 Ekim'de Dünya Görsel İşitsel Miras Günü'nü kutluyor Dünya Görsel-İşitsel Miras Günü (WDAH), 1980 yılında 21. Genel Konferans tarafından Hareketli Görüntülerin Korunması ve Korunmasına İlişkin Tavsiye Kararının kabul edilmesinin bir anısı olarak kutlanmaktadır (UNESCO, 27 Ekim Dünya Görsel İşitsel Miras Günü'nü Kutluyor, 2021). Türkiye'de bugün 17-19 Ekim 2017'de Unesco Türkiye Millî Komisyonu İletişim İhtisas Komitesi, Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi, İtalyan Kültür Merkezi-İstanbul şubesi iş birliğinde ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü destekleriyle film gösterimlerinin de olduğu uluslararası bir konferans etkinliği ile kutlanmıştır (Bayrakdar, 2017, s. 9). Arşivlerin görünür ve ulaşılır olması için bugünün her sene aynı özenle kutlanması gerekmektedir.

2014 yılında gerçekleşen "İstanbul Sessiz Sinema Günleri" festivalinde 1902-1923 yıllarına ait çoğunluğu Osmanlı topraklarındaki Avrupalı teknisyenler tarafından çekilmiş yaklaşık yirmi film gösterilmiştir. İstanbul Şehir Üniversitesi Sinema Bölümü'nden akademisyenlerin katıldığı bir panel tartışması ile sonlanan festival, arşiv filmlerinin yazılı kaynaklar eşliğinde birer görsel kaynak olarak kullanılabileceğini katılımcılara göstermiştir (Çeliktemel-Thomen, 2017, s. 79).

1999 tarihinde sinemaya özel bir ilgisi olan Mithat Alam'ın başışı ile Boğaziçi Üniversitesi'nde açılan "Mithat Alam Film Merkezi", sinemayla ilgilenmek isteyen öğrencilerin projeler yürütebildiği bir ortam sunmaktadır. Yıllardır yayınlanan Altyazı sinema dergisinin hazırlandığı bir ofisi de bünyesinde barındıran bu merkez, Türk

sinemasının görsel belleğini oluşturmak amacıyla “Görsel Hafıza Projesi” başlatmıştır. Bu proje kapsamında Nijat Özön, Türker İnanoğlu, Cemil Filmer’in oğlu olan İbrahim İlham Filmer, Rekin Teksoy, Şadan Kâmil gibi Türk sinema tarihi için önemli isimlerle röportaj yapılmıştır. Bu sözlü tarih çalışması gönüllü öğrenciler tarafından yapılmıştır (Mithat Alam Film Merkezi, 2023). Röportajlar ise dijital platformlar üzerinden erişime açıktır.

Yirminci yüzyılın başından beri sinema salonlarıyla ünlü olan Beyoğlu semti yıllar geçse de bu özelliğini koruyabilme çabasına tutunmaktadır. 1948 tarihinde Atlas Pasajı’nın arka kısmında açılan “Atlas Sineması” yeniden aktif hale getirilmiştir. Aynı zamanda pasajın içerisi sinema müzesi haline getirilmiş ve 2021 yılı itibarıyla ziyaretçiye açılmıştır. Beyoğlu’ndaki ilk sinema salonlarından günümüze neredeyse hiçbir şey kalmamıştır. Tarihin izlerini ölümsüzleştirmek için korunması gereken mekanlardan birçoğu sinema salonundan başka bir işletmeye dönüşmesinin dışında, yapı olarak bile varlığını koruyamamış, yıkılmıştır. Bu yapıların izlerini takip edemiyor ve ziyaret edemiyor olmak erken dönem Türk sinema tarihi açısından bir kayıp olsa da en azından belgeler sayesinde konumlarını tespit etmek mümkündür. Bugün sözü geçen sinemanın içerisinde yer alan müzeye gidildiğinde dijital ekranlar üzerinden yıllara göre eski İstanbul sinemalarının konumları keşfedilebilmektedir.⁹ Yine bu müze içerisinde “Türk Sinemasının Hafıza Havuzu” adıyla anılan etkileşimli dijital masa yer almaktadır. Bu havuz sayesinde ziyaretçiler; 8.406 film, 31.106 oyuncu, yönetmen, senarist, yapımcı gibi sinemayla ilgisi olan kişiler hakkında bilgiler edinebilmektedir. Zaman zaman süreli sergilere de ev sahipliği yapan müzede, büyüklü fenerden dijital kameralara kadar geçen süreçte kullanılan araçların birer örnekleri, ses ile ilgili bölüm, kostümler, ödüller, balmumu heykelleri gibi çeşitli içerikleri keşfetmek mümkündür (İstanbul Sinema Müzesi, 2023).

⁹ Konumların yazılı hali için bkz. (Gökmen, 1991; Evren, 1998).

1. BÖLÜM: GÖRSEL KAYNAKLAR

Bu bölümde tezin kaynağı olan görsel kaynakların tarihçi ile olan bağına değinildikten sonra bu kaynakların sınıflandırılması ve arşivlenmesi süreçlerinden bahsedilmiştir. Türkiye'deki görsel kaynak arşivleri ve bilhassa Sinema Genel Müdürlüğü arşivi üzerinde durulmuş ve bu arşivde yer alan görüntülerin niceliksel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

1.1. TARİHÇİ VE GÖRSEL KAYNAKLAR

Tarihçiler için görsel kaynaklar iki boyutlu ve üç boyutlu olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İki boyutlular arasında tablo, karikatür, fotoğraf, film, kartpostal, pul, harita gibi türler yer alırken üç boyutlularda takı, para, seramik kaplar, binalar, heykeller gibi türler yer almaktadır. İki boyutlu görsel kaynaklarda kendi içerisinde hareketli ve hareketsiz olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Filmler, hareketli iki boyutlu görsel kaynaklar içerisinde değerlendirilmektedir. Aslında filmler, genelde saniyede yirmi dört kare olmak üzere, art arda eklenen fotoğraflardan oluşan bir illüzyondur.

Tarih ve tarihe yardımcı bilim dalları arasında iki boyutlu görsel kaynakların çalışmalarda kullanımı daha yaygındır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren giderek artan görsel antropoloji çalışmaları, fotoğrafın ve daha sonra hareketli görüntülerin, kanıt niteliğinde kullanılmasının önünü açmıştır. Sosyal bilimlerde görsel kullanımıyla ilgili sosyoloji makaleleri de bu alanın gelişmesine katkı sağlamıştır. Başta makalede destekleyici veri olarak kullanılan görsel kaynaklar zamanla temel kaynak görevini üstlenmeye başlamıştır. Bu aşamada tarihin diğer bilim dallarından ayrıldığı nokta, kullanılan materyallerin genelde tarihçiler tarafından oluşturulmayan materyaller olmasıdır. Tarihçiler, geçmişten günümüze bırakılan ne varsa onun üzerine çalışmaya mecburdur. Bu yazılı kaynaklar için de görsel kaynaklar için de geçerlidir. Yani kullanılan malzeme tarihe tanıklık etsin diye oluşturulan bir malzeme olmayabilir. Onu tarihe bir tanık haline getirecek olan tarihçidir. Malzemeler tarihçi tarafından ne kadar doğru kullanılırsa geçmişe o kadar tanıklık edebilir (Acun, 2008, s. 51-52).

1.2. GÖRSEL KAYNAKLARIN SINIFLANDIRILMASI

Fotoğraf ve hareketli görüntünün icadı ile hızla birikmeye başlayan görsel kaynaklar yeterince iyi sınıflandırılmamıştır. Malzemelerin çokluğu ve dağınıklığı, alanı çalışması

zor hale getirmektedir. Devlet daireleri, kişisel koleksiyonlar, özel müze ve kuruluşlar, kütüphaneler, internet siteleri gibi pek çok farklı yerde bulunan bu malzemeler tek bir yerde toplanıp sınıflandırılmadığı sürece yapılan çalışmalar yeterince kapsamlı olamayacaktır. Yazılı kaynakların aksine görsel kaynakları içeriğine göre sınıflandırmak daha zordur. Bir görsele bakıldığında o görselden neler çıkartılabileceği araştırmacının görsel okuryazarlık becerisiyle ilgilidir. Yine de bir görselin temel olarak neler içerdiğiyle ilgili bir sınıflandırma yapılabilir. Bu şekilde bir konuyla veya bir kişiyle ilgili mevcut bütün görsellere tek seferde ulaşmak daha mümkün olacaktır.

Amaçlara, gizli anlamlara, gizli tutumlara değil de mesajın açık içeriğine odaklanan nicel içerik analizi yöntemi, sözcükleri ve işaretleri formüle edilmiş kurallara göre tanımlama ve sınıflandırmadan oluşur. Filmlere uygulandığında pek çok sınıflandırma geliştirilebilir. Analistler filmleri romantik melodram, tarihi destan gibi türüne, mekâna, hikâyenin geçtiği döneme, erkek, kadın, çocuk sayısına veya çeşitli etnik gruplara, mesleklere göre sınıflandırabilir. Dahası filmde yer alan karakterlerin sosyal ilişkileri, temalar, motifler, değerler, tutumlar ve faaliyetler de birer araştırma ögesi olarak seçilebilir. Bu sınıflandırmaların çoğu senaryolu filmlerden çıkarım yapmaya uygun gibi gözükse de Leo Handel'in konularına göre haber filmleri üzerinden yapmış olduğu içerik analizi sonucunda, 1939 ile 1948 yılları arasında haberlerde işlenen konularda meydana gelen değişimler ortaya konmuştur. Bu yöntem öğelerin birbiri ile olan ilişkisini ve bütünü vermiş olduğu mesajı göz ardı etse de mevcut malzemeye bir bakış açısı kattığı doğrudur (Hughes, 1976, s. 74-75).

Bir görüntünün hangi yıla ait olduğu ve kim tarafından oluşturulduğu da her zaman tespit edilebilir değildir. Alanın tarihçiler için çalışılması zor olmasının nedenlerinden biri de budur. Görselde döneme ait herhangi bir iz bulunamadığında tarihlendirme yapmak imkânsız hale gelmektedir. Bu zorluklar bir kenara bırakıldığında, tarihe tanıklık eden görsel kaynakların boyutu onlar üzerinden tarihi çalışma yapmaya müsaittir.

1.3. GÖRSEL KAYNAK ARŞİVLERİ VE OLUŞUM SÜREÇLERİ

Görsel kaynak arşivleri ve hareketli görüntüler özelinde sinematekler, bu alanda çalışmak isteyen araştırmacılar için öncelikli öneme sahiptir. Araştırılmak istenen konu hakkında mevcut malzemeler ilk olarak bu arşivlerde aranmalıdır. Ulusal görsel mirasın korunması için henüz her ülkede bulunmayan film arşivlerine gereken özenin gösterilmesi önemlidir. Günümüzde elliye yakın ülkede yer alan film arşivleri, Amerika

Birleşik Devletleri ve Birleşik Krallık gibi ülkelerde daha yaygındır. Bilhassa İngiltere’de görsel kaynaklar diğer birçok ülkeye nazaran iyi şekilde korunmuş ve uygun arşivlenmesi için erken bir tarihte girişimde bulunulmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında Somme Muharebesi, Arras Muharebesi gibi yaşanan bazı muharebeler resmi olarak kayıt altına alınmıştır. 1917 yılında Britanya’da yaşanan mücadelenin kalıcı ve araştırılabilir hale getirilebilmesi amacıyla açılan İmparatorluk Savaş Müzesi, bu görüntülerin muhafaza edildiği kurumdur (Coulthass, 1976, s. 35).

Amerika Birleşik Devletleri tarafından 1988 Ulusal Film Koruma Yasası ile kurulan “National Film Preservation Board”, Kongre Kütüphanesi’nin Ulusal Film Sicili’nde saklanmak üzere filmleri seçen kuruldur. Kurul her yıl yirmi beş kadar “kültürel, tarihi veya estetik açıdan önemli film” seçerek bünyesinde koruma altına alır. Kurulun 2021 yılında yayınladığı bir listeye göre 1912 ile 1929 yılları arasında üretilmiş 7.200 ABD yapımı sessiz uzun metrajlı filmi kayıp durumdadır (Library of Congress, 2023).

Görsel ve işitsel malzemelerin dijitalleştirilmesi ve Avrupa’da yer alan film arşivlerinin çoğunun erişime açık olması araştırmacılar için geniş bir kaynak yelpazesi sunmaktadır. Uluslararası arşivler arasından British Pathé, Imperial War Museums, Arhiva Nationala de Filme, EYE Filmmuseum, Alman Federal Arşivleri/Bundesarchiv, Institut national de l’audiovisuel, Albert-Kahn Archive, Cinematheque of Macedonia gibi arşivlerde Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine ait videolara denk gelmek mümkündür.

1.4. TÜRKİYE’DE FİLM ARŞİVCİLİĞİ

Türkiye’de ulusal film arşivin oluşumu geç denebilecek bir tarihte sistemleştirilmiştir. Savaş yıllarında çekilen filmler “Ordu Foto Film Merkezi”nde arşivlenmiştir. Savaş sonrasında ise 7 Haziran 1920’de kurulan Matbuat ve Umum Müdürlüğü, çektiği haber filmlerinin depolanması amacıyla bir arşiv oluşturmaya başlamıştır. Yine o dönemde aktif şekilde film ve haber çekimleri yapan özel şirketler de filmleri depolamaya başlamıştır. Malzemelerin çoğalması, şirketlerin el değiştirmesi ve kapanması süreçleri bu depolardaki filmlerin dağılmasına neden olmuştur. Bu noktada filmleri tek bir yerde toplama çalışması yapılmadığı için kaybolan film sayısı bir hayli fazladır. Filmlerin yanıcı madde içermesi, bu depolarda güvenlik problemine neden olmaktadır. Görüntülerin kaydedildiği nitrat içerikli film şeritleri duyarlı bir tabaka olduğu için yangınlara sebebiyet vermektedir. İçerisinde oksijen bulundurduğu için yanması kolay olan bu madde, çürüdükçe patlayıcı özellik kazanmaktadır ve suyla da söndürülemez. Bu

nedenle filmlerin muhafazasında hava akımının sağlanması ve güneşle temasından kaçınılması gerekmektedir. Bu şartlar her zaman sağlanamadığı için tarih boyunca birçok yangın vakası yaşanmıştır.

Önce 1931’de daha sonra 1959’da yaşanan büyük yangınlar sonucunda İpek Film, Kemal Film, Lale Film, Ha-Ka Film ve Halk Film gibi şirketlere ait birçok film yanmıştır (Saydam, 2021, s. 226-227). Yaşanan kayıplardan sonra profesyonel film arşivciliği denemelerinin başladığı ilk yıllar 1960’lardır. “Türk Film Arşivi” ve “Türk Sinematek Derneği” bu yıllarda filmlerin korunması adına çalışmalar yürütmüştür. “Türk Sinematek Derneği” 1980 yılında kapatılmış, “Türk Film Arşivi” ise çalışmalar yapmaya devam etmiştir. Bu arşiv, Sami Şekeroğlu ve gönüllü arkadaşlarının çabasıyla 1962 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı bir sinema kulübü olarak başlamıştır. Bu kulüp sadece arşiv oluşturmakla kalmamış malzemelerin bakım ve onarımlarıyla da ilgilenmiştir. 1969 yılında devlete bağlı bir arşiv haline gelen kulüp, uluslararası film arşivleri arasına girmek için de çalışmalar yürütmüştür. 1982 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi üniversiteye çevrilmiş ve ulusal film arşivi üniversiteye bağlı hale getirilmiştir. Bugün hâlâ üniversiteye bağlı şekilde varlığını sürdürmektedir. 1968 yılında Türkiye’nin kamu yayıncılığı yapmakla görevli ilk kurumu olarak yayın hayatına başlayan TRT’de görsel arşive sahip kurumlardan birisidir. “Bilim ve Sanat Vakfı” tarafından 1 Eylül 2013-1 Haziran 2014 tarihleri arasında, İstanbul Şehir Üniversitesi ortaklığı ve “İstanbul Kalkınma Ajansı” desteği ile başlayan bir proje olan “Türk Sineması Araştırmaları” ise kapsamlı arşivi ile araştırmacılara sadece filmleri değil sinema ile ilgili bütün malzemeleri bir araya getiren bir veri tabanı sağlamaktadır. 8412 film, 53043 kişi, 1267 kitap, 257 dergi, 7976 makale, 1772 söyleşi, 940 tez ve 43314 görsel erişime açıktır (Türk Sineması Araştırmaları, 2023).

Sinema Genel Müdürlüğü’nün hem ulusal kaynakları tek çatı altında toplamak adına hem de malzemeleri dijitalleştirmek adına çalışmaları sürmektedir. Bu tez için kullanılacak hareketli görüntülere şu an için ülke içerisindeki en kapsamlı arşive sahip olan Sinema Genel Müdürlüğü arşivinden ulaşılmıştır.

1.4.1. Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi

Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü bünyesinde süregelen çalışmalar, milli bir arşivin oluşması için hem kültürel mirasın görsel belleğini oluşturan filmlerin muhafazası hem de bu filmleri dijital ortama aktarılması süreçlerini içermektedir. Sinema

Dairesi Başkanlığı'nın 1977 yılında kurulması ile devletin arşivlerinde bulunan filmler bir çatı altında toplanmaya başlamıştır. Genelkurmay Başkanlığı Foto Film Merkezi ve TRT gibi kurumların kendilerine ait ayrı film arşivleri bulunmaktadır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi film arşivinde ise daha başka filmlere ulaşmak mümkündür.

İlk olarak 9 Mayıs 2022 tarihinde Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi'ni görme fırsatı tarafımda yakalanmıştır. Şu an arşiv, internet kullanıcılarının genel erişimine "Film Mirasım" adıyla açılmıştır. Şubat 2023 itibariyle müdürlükten alınan bilgiler, arşivde yer alan 13.520 kutunun yaklaşık %25'inin dijitalleştirilmiş durumda olduğunu gösterir. Film arşivine ait olan 2.295 nitrat tabanlı film Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema TV Merkezi tarafından dijital ortama kaydedilmiştir. Bu filmlerin muhafazası, nitrat tabanlı filmlerin kendiliğinden alev alma özelliklerinden dolayı Prof. Sami Şekeroğlu Sinema TV Merkezi Film Arşivi'nde muhafaza edilmektedir. 4K çözünürlükte tarama yapabilen film tarama cihazı Arriscan ile 35 mm ve 16 mm negatif ve pozitif filmlerin taranması çalışmaları 2013 yılından itibaren devam etmektedir. Nitrat tabanlı filmler dışında kalan 13.520 makara film taranmadan önce temizlenerek fiziksel onarımı yapılmaktadır (Altunç, 2017, s. 51-52). Taraması biten filmler daha sonra Diamant Film Restorasyon programı ile kare kare restore edilmektedir. Filmlerin taranarak dijitalleştirilmesi çalışmaları esnasında önceki senelerde yapılmış olan içerik çözümlemeleri ve filmlere ait diğer bilgiler tekrar gözden geçirilmekte, eksik olanlar tamamlanmaktadır. Mükerrer olan veya telif nedeniyle yayınlanamayacak filmler eleniyor, diğer filmler etiketlenip "Film Mirasım" sitesinde paylaşılıyor. Görüntüler etiketlenirken kullanılan bilgiler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu ve Sinema Genel Müdürlüğü'nce tespit edilmektedir.

"Film Mirasım" sitesinde yer alan görüntüler, 1895-1918, 1918-1938, 1938-1950, 1950-1960, 1960 Sonrası ve diğer olarak altıya ayrılmıştır. Diğer başlığında yer alan görüntüler, tarihi kesin olarak belirlenemeyen görüntüleri içermektedir. Şu an için toplam yedi yüz seksen görüntü bulunmaktadır, her gün dijitalleştirilme çalışmaları devam etmektedir. Arşivde çalışan kişilerle yapılan mübahase sonucunda haftada yaklaşık on-on beş filmin siteye yüklendiği öğrenilmiştir. Yani henüz tamamlanmamış bir dijitalleştirme süreci söz konusudur ve kaynakların durumu sürekli güncellenmektedir. Bu çalışma için kullanılan malzemeler Şubat 2023 itibariyle dijitalleştirilen görüntüleri içermektedir. Verilen sayıların ve oranların tez yayın aşaması süresince değişime

uğrayabileceği bilinmektedir. Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi'nde, "Film Mirasım" üzerinden yayınlanan belgesellerin dışında uzun metraj filmler de dijitalleştirilmektedir. Şu anda gösterim hakları müdürlüğe ait beş yüz elli film mevcuttur. Ücretsiz, ticari amaç gütmeyen etkinlik ve festivallerde talep olması halinde filmlerin 35 mm olarak gösterimi sağlanmaktadır. Ancak bu tez için "Film Mirasım" sitesinde yayınlanan belgesellerin kullanılması yeterli görülmüştür.

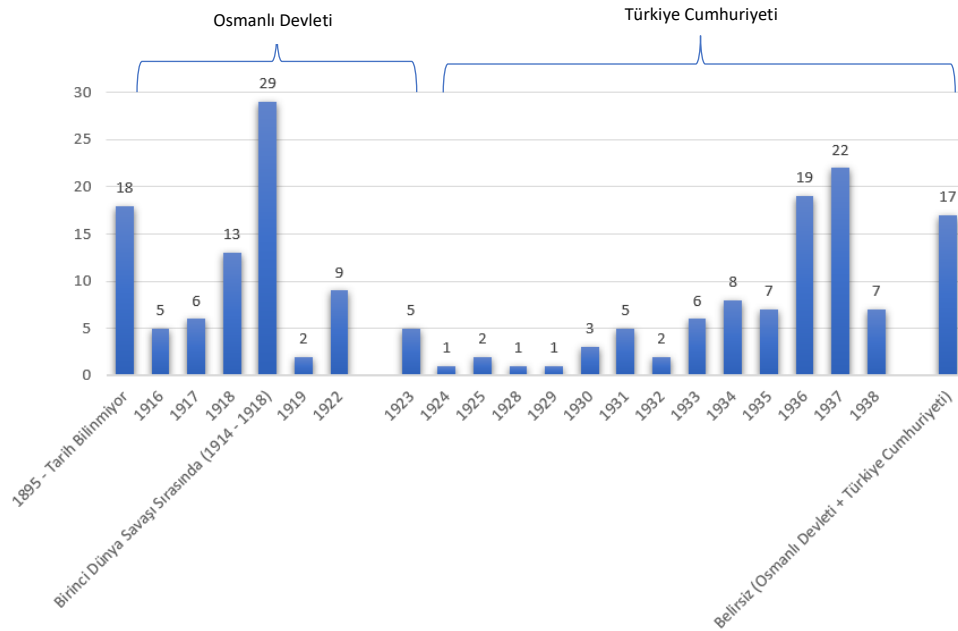
Sinemanın yaygınlaşmaya başladığı ilk dönemlerde arşiv oluşturma ve filmleri koruma hususunda süreç gerektiği gibi yönetilememiş, filmlerin yanıcı madde içermesi ise arşivlerde büyük kayıplar yaşanmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, arşivlerin incelenmesi ve filmlerin korunması daha etkin hale gelmiştir. Yine de ilk dönemlere ait birçok film kurtarılamamış ve günümüze ulaşamamıştır. Filmlerin ülkeler arası dolaşımı sayesinde bazen beklenmedik bir yerde filmin kopyasına rastlanabilmektedir. Bu nedenle, araştırmacılar sadece ülke içindeki arşivlerle sınırlı kalmamalı, mümkün olduğunca fazla film arşivini incelemeli ve çalışmalarını bu şekilde yürütmelidir. ABD ve Avrupa'da bulunan film arşivlerinin çoğunun erişime açık olması, araştırmacılara avantaj sağlamaktadır. British Pathé, Imperial War Museums, Arhiva Nationala de Filme, EYE Filmmuseum, Alman Federal Arşivleri/Bundesarchiv, Institut national de l'audiovisuel, Albert-Kahn Archive, Cinematheque of Macedonia gibi uluslararası arşivlerde Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerine ait videolara rastlamak mümkündür.

Türkiye'de savaş yıllarında çekilen filmler "Ordu Foto Film Merkezi"nde arşivlenmiştir. 1960'lardan itibaren "Türk Film Arşivi" ve "Türk Sinematek Derneği" filmlerin korunması adına çalışmalar yürütmüştür. 1977'de Sinema Dairesi Başkanlığı'nın kurulmasıyla, devletin arşivlerinde bulunan filmler bir çatı altında toplanmaya başlanmıştır. Genelkurmay Başkanlığı Foto Film Merkezi ve 1968'de yayın hayatına başlayan TRT, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Sami Şekeroğlu Sinema-TV Merkezi film arşivi, Türk Sineması Araştırmaları, Pera Müzesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı gibi kurumların kendi film arşivleri de bulunmaktadır. Bu tez çalışmasında, sadece Sinema Genel Müdürlüğü film arşivi değerlendirmeye dahil edilmiştir. Arşivden kullanılmak üzere toplumsal değişimlerin yoğun olarak yaşandığı geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet'e ait 1895-1918 ve 1918-1938 gruplarındaki görüntüler seçilmiştir. Şimdiye kadar yapılan çalışmalar neticesinde 1895-1918 yılları arasında dijital ortama aktarılmış 71 hareketli görüntü bulunmaktadır. 1918-1938 yılları arasında ise 127 görüntü bulunmaktadır. 1895-1918 ve 1918-1938 yıllarında çekilen filmlerin toplam süresi 22 saat

50 dakika 22 saniye olarak hesaplanmıştır. 1895-1918 aralığında yer alan 71 film toplam 7 saat 13 saniyedir. 1918-1938 aralığında yer alan 127 film, 15 saat 50 dakika 09 saniye olarak tespit edilmiştir. 1895-1918 yıllarında çekilen hareketli görüntülerden en kısa olanın süresi 2 dakika 5 saniyedir, Romanya Harekâtı ile ilgili bir görüntüdür. En uzun olanı ise II. Wilhelm'in İstanbul ziyaretini göstermektedir, süresi 18 dakika 21 saniyedir. 1918-1938 yıllarında çekilen hareketli görüntülerden en kısa olanın süresi 6 saniyedir, Atatürk ve Afet İnan'ın gezisinden bir görüntüdür. En uzun olanı ise Türk Hava Kurumu ile ilgilidir, süresi 26 dakika 24 saniyedir. Arşiv çalışanlarından alınan bilgiler neticesinde, nitrat tabanlı filmlerin çekimlerini gerçekleştirdiği tespit edilen kurum ve kuruluşlar arasında Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Malul Gaziler Cemiyeti, Ordu Film Çekme Merkezi, Matbuat Umum Müdürlüğü ve Cumhuriyet Halk Partisi bulunmaktadır.

Sinema Genel Müdürlüğü arşivinde 1895-1918 ve 1918-1938 yıllarında çekildiği tespit edilen yüz doksan sekiz görüntünün yıllara göre dağılım tablosu aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur.

Grafik 1. Hareketli Görüntülerin Yıllara Göre Dağılımı



Öncelikle sadece bu tabloya bakarak çıkarımlar yapmanın sakıncalarına değinmek yerinde olacaktır. Daha önce de ifade edildiği gibi özellikle sessiz döneme ait hareketli görüntü arşivleri günümüze tam olarak ulaşamamıştır. Hangi yıllara ait görüntüler

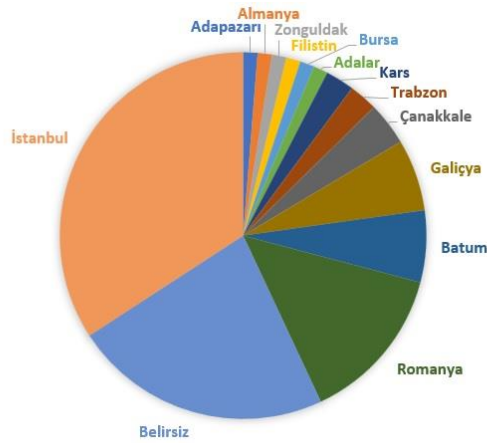
ulaşabildi, hangileri ulaşamadı, ulaşan görüntüler yıllara göre dengeli bir şekilde mi korundu bunları tespit edebilmek mümkün değildir. Tabloya bakıldığında hem 1895-1918 grubunda hem de 1918-1938 grubunda tam tarihi belli olmayan görüntüler yer almaktadır. Osmanlı Devleti döneminde tarihi tam bilinmeyen görüntü sayısı 18, hem Osmanlı Devleti hem de Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde ise 17'dir. Bu iki grupta yer alan görüntülerin oranı az değildir. Eğer bu görüntülerin hepsi için tam tarih tespiti yapılabilirse ve diğer yıllara dağıtılsa grafikte etkili değişimler yaşanabilir. Bir diğer husus ise grafiğin sadece temel bir niceliksel analiz ürünü olmasıdır. Görüntü kalitesi, süre, ışık, ses gibi özellikler bir kenara konu, içerik gibi niteliksel özelliklerin de hesaba katıldığı geniş bir analizin yanında yeterli değildir.

Bütün bunların yanı sıra grafiğin araştırmacıya sunduğu veriler genel bir analiz yapmaya müsaittir. Dünya Savaşı'nda neredeyse bütün ülkelerin kendi yöntemleriyle halk üzerinde savaş propagandası yaptığı bilinmektedir. Sinemayı bu konuda etkin kullanan ülkelere olan Almanya, propagandanın dışında orduda askeri eğitmek için de sinemadan yararlanmıştı. Bu modeli İttifak Devleti Almanya'dan Osmanlı ordusuna taşıyan Enver Paşa'nın etkisi göz önüne alındığında grafikte yer alan Birinci Dünya Savaşı sırasında çekilen görüntülerin diğer yıllardan fazla olması şaşırtıcı değildir. 198 görüntü içinde 53 görüntü Birinci Dünya Savaşı sırasında çekilmiştir. Ancak bu görüntülerin sadece cephe görüntüleri veya ordu eğitimi videoları olduğunu düşünmek yanıltıcıdır. Merasimler, cenazeler, üretim, karşılama törenleri, seyahatler gibi çeşitli görüntüler de mevcuttur. Savaş ile ilgili ise; Romanya Harekâtı, Şark Dar'ül Harekâtı, Galiçya Cephesi, Çanakkale Muharebesi'ne ait görüntüler yer almaktadır. Bu görüntüler, askeri tarih çalışmaları için önemli kaynaklardır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında yoğun olarak kullanılan hareketli görüntüler, savaşın bitmesiyle birlikte ciddi bir düşüş yaşamıştır. Grafiğe bakıldığında Millî Mücadele sırasında görüntülerde bir azalma olduğu görülmektedir. 1919-1923 yılları arasında sadece 16 hareketli görüntü yer almaktadır. Birinci Dünya Savaşı sırasında izleyici, salon ve film sayısında patlama yaşanmıştır. Millî Mücadelede bu patlamanın yavaşlaması doğal karşılanmalıdır. Savaş sonrasında neredeyse her sektörde aksamlar yaşanmıştır. Meslek sahibi insanların savaşa asker olarak gitmiş olması, nüfus kaybı, hammadde temininde yaşanan sıkıntılar ve ekonomik buhran her konuda üretimin önüne geçmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında görüntülerin kayıt altına alınması için gereken başta film şeridi olmak üzere diğer araç gereçlerin temin edilmesinde de genel bir aksaklık yaşanmış olabilir. Sinema sektörü her ne kadar savaştan bağımsız şekilde

ayakta kalmaya gayret etse de ülkelerin hem uluslararası ilişkilerde hem de üretimde savaş sonrası değişme sürecine girdiği bilinmektedir. Anadolu'da henüz sinema araç gereçlerinin üretimi söz konusu değildir. Bu sektörde dışa bağımlı olan Türk Sineması'nın bir süreliğine malzeme temininde problem yaşamış olması normaldir. Keza dünya çapında yaşanan savaşların sinema sektörüne olan etkisi Türkiye ile sınırlı değildir. Sinema, doğduğu Avrupa kıtasında altın çağını yaşamayı bu savaşlardan sonra bırakmış ve yönünü Hollywood'a çevirmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra neredeyse her sektörde üretim ve istihdam sağlanmaya başlamıştır. Elbette sıra bir süre sonra sinemaya da gelmiştir. Kendi kendine işletmesini ayakta tutan sinemacıların taleplerine yönelik yenilikler getirilmiş, yeni sinemacıların yetişmesi için eğitim olanakları ve burslar sağlanmıştır. Bu dönemde yeni Türkiye, belgesellerle kayıt altına alınmaya başlamıştır. İnkılaplar konusunda endişeleri gidermek adına eğitici videolar çekilmiş ve halk ile bu görüntüler çeşitli yerlerde buluşturulmuştur.¹⁰ Grafiğe bakıldığında Cumhuriyet'in ilanından Atatürk'ün ölümüne kadar geçen sürede görüntü sayısında artış yaşandığı görülmektedir. 1920, 1921, 1926, 1927 yıllarına ait hareketli görüntüye rastlanmadığı da ifade edilmelidir. Bu görüntülerin nerelerde çekildiği, yurtdışından görüntülerin yer alıp almadığı, Osmanlı Devleti döneminde görüntülerin Dersaadet'le sınırlı kalıp kalmadığı, sinemanın henüz tam olarak ulaşmadığı Anadolu'dan herhangi bir görüntü olup olmadığının görülebilmesi amacıyla bölgelere göre dağılım tablosu hazırlanmıştır.

Grafik 2. 1895-1918 Yıllarına Ait Görüntülerin Bölgelere Göre Dağılımı



Sinemanın Osmanlı topraklarına girdiği ilk şehir olan İstanbul hem başkent olması hem nüfusun yoğun olması hem de sinema konusunda bilgi sahibi olan kişilerin sayıca çok

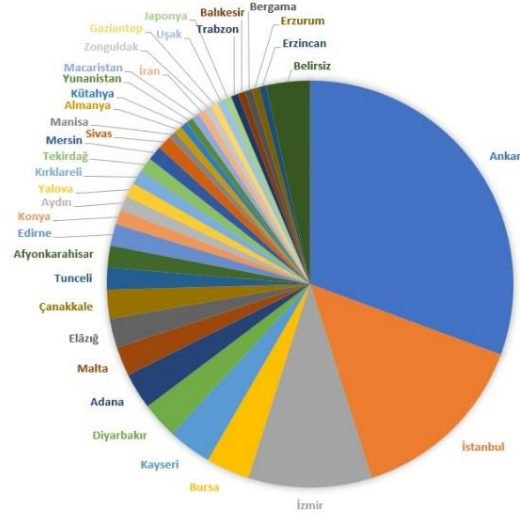
¹⁰ Atatürk'ün sinemayla olan ilişkisi için bkz. (Özuyar, 2021).

olması nedeniyle ön plana çıkmaktadır. Padişaha ait görüntüler, diğer ülkelerin yöneticileri ve diplomatlarını karşılama törenleri İstanbul'da çekilen görüntülere örnektir. İttifak ülkelerden birisi olan Almanya ile olan yakın bağ görüntülere de yansımıştır. Hem oraya giden hem oradan gelen kişilere ait görüntüler bulunmaktadır. İstanbul'dan sonra diğer büyük pay belirsiz bölgelere aittir. Bu görüntülerin nerede çekildiği tespit edildiğinde/edilebilirse grafikte değişikliklere neden olacaktır. Zira Anadolu'daki diğer şehirlere ait daha fazla görüntü yer alıyor olabilir.

Bu dönemde Birinci Dünya Savaşı'nın meydana gelmesi, cephelerin açıldığı bölgelerin grafiksel temsilinde doğrudan etkiler göstermiştir. Bu etkiler, Galiçya ve Çanakkale cephelerinin yanı sıra Romanya Cephesi'nde de gözlemlenmiştir. Ancak dikkat çeken bir nokta olarak Romanya Cephesi, grafiksel analizde oldukça geniş bir alanı kaplamaktadır. Bu geniş alanın nedenleri, detaylı bir şekilde çözümlenmesi gereken konular arasında yer almaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında tarafsızlık politikası benimseyen Romanya, sonradan İtilaf Devletleri'nin safında savaşa katılarak stratejik bir değişiklik yaşamıştır. Bu değişiklik, Bükreş'in önemini artırmış ve bu şehir önemli bir savaş sahasına dönüşmüştür. Ancak Romanya'nın savaşın erken evrelerinde gösterdiği performans yeterli düzeyde olmadığı için, Almanya ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Bükreş'i ele geçirerek Romanya'yı geri püskürtmüştür. Savaşın ilerleyen dönemlerinde ise Romanya, Osmanlı İmparatorluğu'na ait birliklerin işgali altına girmiştir. Bu dönemde, Osman Nizami Paşa liderliğindeki askeri valilik, Romanya'daki sivil ve askeri işlerin koordinasyonunu sağlamıştır (Yıkılmazpehlivan, 2018, s. 69). Görüntülerde Romanya Harekâtı sırasında çekilen şehir görüntüleri, Bükreş Merkez Üniversitesi ve kütüphanesinden görüntüler, esir alınan Rumen askerlerin trenlerle sevki görüntüleri, keman çalan ve dans eden kişiler, Enver Paşa'nın 78. Piyade Alayı teftişi ve nişan töreninden görüntüler, Romanya Harekâtı'nda 07 Mart 1917 tarihinde şehit olan 15. Fırka Kurmay Başkanı Yüzbaşı Ali Enver Bey'in cenaze töreninden görüntüler yer almaktadır. Bu tür görüntülerin hangi amaçla çekildiğinin anlaşılmasında nerelerde gösterime girdiği de önemli bir husustur, dolayısıyla, çekimlerin amacının tam olarak belirlenmesi için daha fazla araştırma ve belgeye ihtiyaç vardır.

Grafik 3. 1918-1938 Yıllarına Ait Görüntülerin Bölgelere Göre Dağılımı



1918-1938 yılları arasında görüntülerin çekildiği bölgelere bakıldığında diğer grafiğe göre çok daha çeşitli olduğu göze çarpmaktadır. İstanbul'a ait görüntüler yine geniş bir paya sahiptir ancak en yoğun bölge, 1895-1918'de hiç yer almayan Ankara'ya aittir. Hareketli görüntülerin başkente göre dağılımı etkilediği düşünülebilir. Meclisin Ankara'da olması, yıl dönümlerinin, bayramların ve müsabakaların daha çok bu şehirde düzenlenmiş olması grafikte yer alan yoğunlaşmayı açıklamaktadır. Hareketli görüntülerin çekildiği şehre göre hazırlanan grafiğe göre ilk grupta İstanbul'un, ikinci grupta ise Ankara'nın başkent olarak geniş bir paya sahip olduğu görülmüştür. Bu payın saat diliminden karşılığına bakıldığında 1895-1918 grubu içerisinde İstanbul'da çekilen filmler 3 saatlik bir kısmı oluşturmaktadır. 1918-1938 grubunda Ankara'da çekilen filmler ise yaklaşık 6 buçuk saatten oluşmaktadır. Yüzdeleri hesaplandığında iki başkentinde kendi grupları içerisinde aşağı yukarı %40'lık bir paya sahip olduğu görülmüştür.

Görüntülerde Millî Mücadeleyi simgeleyen bölgelerin, örneğin İzmir, Aydın ve Bergama gibi bölgelerin sıkça yer aldığını gözlemlemek tesadüfi bir durum değildir. Örnek vermek gerekirse İzmir'in İstirdadı ve Batı Anadolu'da Yunan Mezalimi gibi görüntüler arşivde yer almaktadır. İsmet İnönü'nün Balkan ülkelerine gerçekleştirdiği ziyaretlerin grafikte yer alması ise dönemin dış ilişkilerini, diplomatik çabalarını ve uluslararası ilişkilerin Türkiye'nin bağımsızlık sürecine etkilerini yansıtmaya amacını taşıyor olabilir. Bu kadar çok şehrin hareketli görüntülere yansımaları ülkenin her bir tarafına yapılan şehir gezileri ve inkılapların sonucu olarak yorumlanabilir.

2. BÖLÜM: HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERİN TARİHİ

Birinci bölümde görsel kaynaklardan bahsedilmiştir. Bu kaynakların arşivlenmesi, sınıflandırılması ve değerlendirilmesine değinildikten sonra Sinema Genel Müdürlüğü'ne ait film arşivindeki hareketli görüntüler teze dahil edilmiştir. Bu bölümde önce sinema tarihinin ne zaman ve kim tarafından yazılmaya başladığı üzerinde durulmuştur. Daha sonra bahsedilen sinema tarihi kaynaklarından yararlanılarak önce dünyada sinemanın doğuşuna sonrasında Türkiye'ye gelişine kısaca değinilmiştir.

2.1. TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHİ NE ZAMAN YAZILMAYA BAŞLADI?

Türkiye'nin sinema tarihi yazımı 1960'lı yıllarda kapsamlı şekilde yazılmaya başlanmıştır. Zahir Güvemli'nin "Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması" kitabı 1960 yılında Türkiye'de basılan ilk geniş çaplı sinema çalışmasıdır ancak genelde dünya sineması hakkında bilgi içerdiği için Türk sineması tarihine tam olarak kaynaklık edememektedir. Nijat Özön'ün 1962 yılında basılan "Türk Sinema Tarihi" kitabı yıllarca bu alanda yazılan en kapsamlı kitap niteliğini taşımıştır.¹¹ Bu kitaptan önce Rakım Çalapala ve Nurullah Tilgen'in konuyla ilgili kısa yazıları bulunmaktaydı.

Âlim Şerif Onaran'ın Lütfi Ömer Akad'ın Sineması (1977) ve Muhsin Ertuğrul'un Sineması (1981) biyografik, Cemil Filmer'in Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl (1984) otobiyografik türde Türk sinema tarihi çalışmalarının ilk örneklerinden olmuştur. Nijat Özön'den sonra 1987 yılında Giovanni Scognamillo tarafından kaleme alınan iki ciltlik "Türk Sinema Tarihi" kitabı 1896-1986 yılları arasını kapsayan ikinci önemli çalışmadır. 1990-2000 yılları arasında sinema çalışmaları bir ivme kazanmış, Giovanni Scognamillo, Âlim Şerif Onaran'ın çalışmalarına yeni çalışmalar eklenirken Mustafa Gökmen, Agah Özgüç, Burçak Evren önemli eserler kaleme almıştır. Daha çok Cumhuriyet Dönemi'ne

¹¹ Nijat Özön (1927-2010), sinema tarihçisi olarak anılıyor olmasına rağmen aslında dilbilim uzmanıdır. DTCF'de Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdikten sonra sinemaya yönelmiştir. 1956'da sinemayı kuramsal ve estetik yönleriyle ele almayı hedefleyen "Sinema Sanatı" dergisini yayınlamaya başlamıştır. 1962'de yazdığı sinema tarihi kitabından sonra Sinema Terimleri (1963), Sinema El Kitabı (1964), Türk Sineması Kronolojisi (1968), İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay (1970), 100 Soruda Sinema Sanatı (1984) gibi çeşitli kitaplar kaleme almıştır. Boğaziçi Üniversitesi'ne bağlı bir kol olan Mithat Alam Film Merkezi'nin 2008 yılında Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi kapsamında Nijat Özön ile yaptığı röportajda kendisinin sinemaya olan bağlılığı ve onu yayma isteği sözlerine yansımıştır. Tutuklu kaldığı yıllarda koşuştaki mahkumlara sinema ile ilgili dersler vermiş ancak idarenin bu durumu anlayıp onu uyarması üzerine derslere sonlandırmak zorunda kalmıştır. (Özön, Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi - Nijat Özön, 2008, 00:08:50-00:09:25) Sinema tarihine sadece kendi yazdıkları ile katkı sağlamanın dışında çeviriler de yapmıştır.

yönelen eserlerden farklı olarak Ali Özuyar, Osmanlı Dönemi'ne eğilerek Türk sinema tarihinin karanlık kalan kısmına ışık tutacak çalışmalar yapmıştır.

Hareketli görüntülerin ülkeye gelişinden altmış beş yıl sonra yazılmaya başlanan bu sinema tarihinde ister istemez boşluklar yer almaktadır. Çoğu zaman ilk sinemacılar ile tanışan kişiler tarafından anılara dayandırılan Türk sineması tarihi zaman zaman şüphe uyandırıcı bilgiler içermektedir. Nijat Özön tarafından kaleme alınan sinema tarihi çalışmaları yıllarca Türk sinema tarihi için başvuru olan temel kaynak görevini üstlenmiş ancak son zamanlarda yapılan çalışmalar ile Nijat Özön'ün tarafı bir tarih yazımı yaptığı yönünde iddialar ortaya çıkmıştır. Özellikle Muhsin Ertuğrul hakkında çizdiği portrenin gerçeği yansıtmadığı düşünülmektedir.¹² Sinemanın ortaya çıktığı 1895 yılından itibaren milli bir sinemanın oluşması için arşiv çalışması yapılmadığı gibi sinemacılara eğitim verecek bir yapılamada uzun süre söz konusu olmamıştır. Kamera ve projeksiyon cihazının kullanımı, kurgunun nasıl yapıldığı, yönetmenlik eğitimi, oyunculuk eğitimi gibi bu işin temelini oluşturacak eğitimler göz ardı edilmiş, sinemacılar elden ele bilgi aktararak film çekmek durumunda kalmıştır. Bu ilgisizliğin bir başka sonucu ise sinema tarihi yazımında ortaya çıkmıştır. Sinema daha çok bir eğlence aracı olarak görüldüğü için gelişmeler popüler yayın organlarında dile getirilmenin ötesine çoğu zaman çıkamamıştır. Bunun bir etkisi de yapılan çalışmalarda sinemanın ilk dönemine ait fikir ayrılıkları, bilgi ve belge boşluklarının oluşmasıdır. Bu bilgilerin teyit edilebilmesi için gereken kaynakların büyük bir kısmı günümüze ulaşmamıştır. Arda Odabaşı, dünya çapında 1930'dan önce üretilmiş filmlerin yüzde seksen kadarının kayıp olduğunu söylerken (Odabaşı, 2017, s. 10), film tarihini devasa bir mezarlık olarak gören Jan-Christopher Horak ise, dünya çapında üretilen 1930 öncesine ait filmlerin yaklaşık yüzde doksanının kaybedildiğini, 1930 ile 1955 yılları arasında ait görüntülerin de ancak yüzde ellisinin günümüze ulaştığını ifade eder (Horak, 2007, s. 29). Her iki ihtimalde de büyük bir kayıp söz konusudur.

¹² Muhsin Ertuğrul "Özöncü" sinema tarihine göre tiyatrodan kopamayan bir sinemacıydı. Diğer yazarlara göre ise sinemanın ülkedeki önemli temsilcilerindendi. Muhsin Ertuğrul baştan beri sahip olduğu tiyatrocü kimliği ile sinemayı kendi alanına mı çekmeye çalışıyordu veya sinemayı tiyatro kadar kutsal görmediği için yeterince iyi işler ortaya koymuyor muydu? Sinemanın gelişmesinin önünde duran bir tarihi karakter miydi? Yoksa düşünülenin aksine tiyatro ve sinemanın birbirine olan benzerliklerinin dışında tamamen farklı iki tür olduklarını bilmekte ve tiyatroya tiyatro gibi yaklaşırken sinemaya sinema gibi yaklaşacak kadar profesyonel bir kimliğe mi sahipti? Tiyatro ve sinemanın ilk dönemlerde birbirinden beslenmesi doğaldır. O yıllarda hem çekilen filmlerin senaryoları konusunda yetersizlik mevcuttu hem de yeterince profesyonel oyuncu bulmak zordu. Sinema tiyatrodan bağımsız olabilmek için henüz çok yeni bir alandı ve gelişmesi için yeterince çaba sarf edilmiyordu. Eleştiriler için bkz. (Özen E. , 2009).

Güncel olarak yapılan disiplinler arası çalışmalar ile yirminci yüzyılda yazılan bilgilerin doğruluğu teyit edilmeye çalışılmaktadır. Bu şekilde sinema tarihine daha eleştirel yaklaşımlar getirilmektedir. Ancak yazılan bilgilerin çoğunun yanlış olduğu fikrine kapılıp bütün bilgileri çürütmeye çalışmakta yanlış sonuçlar doğurmaktadır. Verilen bilginin aksine rastlandığında bu bilginin teyit edilmesi tespitinin geçerliliği için elzemdir.

2.2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SINEMA

Geniş kitlelere ulaşılmasını ve iletişim kurulmasını sağlayan kitle iletişim araçlarından olan sinema, evrensel görsel dili sayesinde icat edildiğinden beri geniş bir coğrafyada etkisini sürdürmektedir. Sinemanın icadına giden süreçte fotoğrafın yeri kritiktir. Fotoğrafın sansasyonel icadından sonra sinemanın icat edilmesi durumu bambaşka noktalara getirmiştir. Dünya'daki gelişmelerden etkilenen Türkiye'de de sinema kısa sürede yaygınlaşmaya başlamıştır.

Lumière Kardeşler'in İstanbul'daki ilk sinematograf gösterisinin 1896 yılında gerçekleşmesinden ötürü Türk sinema tarihinin 1896'dan itibaren başladığı kabul edilmektedir. Thomas Edison'un, seyirci kitlesine hitap etmiyor olsa da görüntüyü tek gözle izlemeye yarayan icadı kinetoskop, bu noktada sinema tarihçileri tarafından göz ardı edilmemelidir. Gazeteci-yazar Sermet Muhtar Alus'un ilk film izleme deneyimi, 1895 yılında önce Beyoğlu'nda daha sonra Direklerarası'nda gerçekleştirilen kinetoskop gösterimi ile yaşanmıştır. Ali Özuyar'ın Ahenk gazetesinde denk geldiği bir diğer bilgi ise kinetoskop gösterilerinin bir yıl sonra İzmir'de de başlamış olduğudur (Özuyar, 2017, s. 22). Buradan anlaşılıyor ki kinetoskop cihazı sinematografa göre daha erken bir tarihte çeşitli bölgelerde Türk halkına hitap etmeye başlamıştır. Osmanlı topraklarındaki ilk toplu gösterim ise Paris'teki gösteriminden bir sene sonra Lumière Kardeşlerin sinematograf cihazı ile 12 Aralık 1896 tarihinde Sponeck Birahanesi'nde gerçekleşmiştir.¹³

¹³ Sinemanın başlangıcı Sermet Muhtar Alus'un anılarına dayandırılarak kinetograf gösterimi olarak alınmıştır ancak Sponeck Birahanesi'nde ki sinematograf gösterimini başlangıç olarak kabul eden bir çoğunluk vardır. Bu gösterim için de 1896 ve 1897 yılları arasında fikir ayrılıkları mevcuttur. Önemli olan seyirciye yapılan toplu bir gösterim mi yoksa tek bir kişinin bile olsa hareketli görüntü ile tanışmış olması mıdır? Buna karar verilmediği sürece sinemanın gelişi ile ilgili fikir ayrılıkları yaşanmaya devam edecektir. Günümüzde sinemaya gitmediği halde film izleyip etkisinde kalan milyonlarca insan var. Karanlık ortamda sinema deneyimi yaşamaktan farklı olsa da görüntüye maruz kalma durumu yine yaşanmaktadır. Önemli olan kameranın hareketli görüntü kaydedebilir ve bunu gösterebilir olması ise kinetograf gösterimleri başlangıç olarak kabul edilebilir. Diğer taraftan uluslararası literatürde sinemanın başlangıcı Lumière Kardeşler'in sinematograf cihazı ile yaptığı gösterim olarak kabul edilir. Kinetograf sadece sinemaya giden yolda atılmış bir adım olarak tarihe geçmiştir. Kinetograftan önce de onlarca icat bulunmaktadır. Lumière Kardeşler cihazı her konuda kullanışlı hale getirmeye çalışmış, patent almış ve ticaretini başarılı bir şekilde yapmış olmanın bir getirisi olarak adlarını sinema tarihine kesin bir şekilde yazdırmışlardır. Lumière

İstanbul'da ilk sinematograf gösterilerinin yapıldığı Sponeck Birahanesi'nde sinemaya giden Mekteb-i Sultani öğrencisi Ercüment Ekrem Talu bu deneyimiyle ilgili şunları yazar:

"Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki. Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çığnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terkettiler galiba. Hani ya, ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki, tren çabuk geçti gitti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdeden üstümüze doğru seğırttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu." (Teksoy, 2005, s. 14).

Sinema tarihi sadece film çekmek ile ilgili değildir. Sinema tarihi görüntülerin kayıt altına alınabildiği, seyredilebildiği, tesiri altında kalınabildiği, kenti dönüştürebildiği noktalarda yazılabilir. Türk sinemasını başlatan ilk Türk filminin hangi film olduğu ile ilgili yıllardır yaşanan akıl karışıklıkları aslında çekilen ilk filmde önce izlenen diğer bütün filmleri yok saymaktadır. Bir diğer problem ise ilk Türk filminin bir Türk tarafından çekilen ilk Türk filmi olarak tespit edilmeye çalışılıyor olmasıdır. Oysa ki Osmanlı vatandaşı olan Manaki Kardeşler¹⁴ erken tarihlerde Osmanlı topraklarında sinema ile uğraşmaya başlamış ve gerek günlük hayat gerekse de siyasi hayatla ilgili çekimler yapmıştır. Sigmund Weinberg'de¹⁵ yine aynı şekilde Osmanlı toprakları içerisinde yaptığı çekimler ile bilinmektedir ancak bu görüntüler bir kenara bırakılarak Fuat Uzkınay'ın¹⁶ günümüze

Kardeşler'in ilk filmlerinde saniyede on beş kare geçiyordu. Kinetograf cihazında bu sayı dakikada kırk sekiz karedir. Sessiz sinema 1920-22 yılına dek saniyede on altı kare, daha sonra saniyede on sekiz kare kullanacaktı. Sesli sinemaya geçildiğinde ise saniyede yirmi dört kare kullanılmaya başlanacaktır (Teksoy, 2005, s. 31).

¹⁴ Ulah kökenli bir aileye mensup olan Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler, sırasıyla 1878 ve 1882'de Avdela'da doğdu. Köy, 1912 yılına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun Manastır vilayetinde ve Grebene kazasındadır (Özen S. , Rethinking the Young Turk Revolution: Manaki Brothers' Still and Moving Images, 2010, s. 59). Önce fotoğrafçılık ile uğraşan kardeşler Manastır'da bir süre geçirdikten sonra hareketli görüntüler ile tanışır ve 1907 yılında "Bioscope 300" cihazı ile çekimler yapmaya başlarlar. İlk olarak 114 yaşındaki büyükannelerini yün eğirirken kayda alan ikili, döneme ait birçok hareketli görüntü kayda almıştır. Osmanlı'nın Balkan topraklarındaki önemli merkezlerinden biri olan Manastır'da ilan edilen II. Meşrutiyet'te yine Manaki Kardeşler'in kamerasına yansıyan önemli tarihi anlardan olmuştur. Çekim için görevlendirilmemiş olmalarına rağmen tarihi anları kayıt altına almayı önemseyen kardeşler, Sultan Reşad'ın Rumeli seyahatini de çekmekten geri durmamıştır. Manaki Kardeşler ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. (Saydam, Osmanlı'da Sinematografin Yolculuğu 1895 - 1923, 2020, s. 74-87).

¹⁵ 1868 yılında doğan Polonya Yahudisi Sigmund Weinberg, Lumière Kardeşler'den sonra Fransa'da yükselişe geçen Pathé şirketinin İstanbul temsilcisidir. Osmanlı Devleti'ne ait ilk hareketli görüntülerin çekilmesinde ve gösterilmesinde ön ayak olan Sigmund Weinberg, İstanbul'daki ilk yerleşik sinema salonunun da kurucusu olmuştur. Weinberg, 1908-1913 yılları arasında birçok belgesel film çekmiştir. 1908 yılının sonbaharında II. Abdülhamid'in Hamidiye Camii'nde gerçekleşen Cuma Selamlığı Merasimi, Mebus Seçimleri, İstanbul'da Meclisin Açılışı, Sultan Reşat'ın Rumeli Seyahati, Kağıthane'de Sürek Avı, Galiçya Cephesi gibi görüntüler buna örnektir (Özuyar, 2017, s. 148-158).

¹⁶ 1888 yılında Üsküdar'da doğan Fuat Uzkınay, 1910-1914 tarihleri arasında İstanbul Sultanisi'nde dahiliye memurluğu görevinde çalışırken okulda bir sinema kulübü açılmasına ön ayak olmuş ve bu kulüp sayesinde sinema alanında hem kendini hem öğrencileri geliştirmiştir. Daha sonra birlikte Ali Efendi Sineması'nı

ulaşmayan çekimi üzerinden tartışmalar yürütülmeye devam etmektedir.¹⁷ Osmanlı topraklarında çekilen ilk filmler Manaki Kardeşler tarafından çekilmiştir.¹⁸ Osmanlı Devleti ile ilgili çekilen ilk belgesel görüntüler ise Sigmund Weinberg tarafından çekilmiştir. Araştırmacıların varlığı hakkında şüpheye düştüğü “Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” filmi ise bir Türk tarafından çekildiği için ilk Türk filmi olarak kabul edilmekte ve sinemacılığın başlangıcı bu tarih ile ilişkilendirilmektedir.¹⁹ “Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” filminin çekildiği ve halka gösterildiği tespit edilmiştir ancak günümüze ulaşmayan bu filmin sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmesi tarihçilerin Türk sinema tarihine karşı şüpheyle yaklaşmasına neden olmaktadır. Bilgi eksiklikleri ve şaibeli söylemlerin var olduğunu bilmekle beraber; tezde kullanılacak görüntülerin çekildiği dönemde sinemayı anlamlandırmak, sinemayla uğraşan kişileri ve kurumları tanımak amacıyla bu tezde sadece Türk Sinema Tarihi'nin genel gelişim sürecine değinmenin yeterli olacağı düşünülmektedir.

Sinema, Osmanlı'ya II. Abdülhamid Han'ın Osmanlı Devleti'ni otuz üç yıl boyunca mutlak monarşi ile yönettiği İstibdat Dönemi'nde gelmiştir. 28 Aralık 1895 yılında ilk gösterimlerini Paris Grand Cafe'de yapan Lumière Kardeşler 1896 yılı itibariyle şirketlerine bağlı operatörler ile dünyaya açılıp çeşitli şehirlerde gösterimler yapmaya başlamıştır. Bu dönemde bir yandan çekim yapmak için vakit harcayan kardeşler bir yandan da sinematograf üretimini arttırmaya çalışmıştır. Osmanlı topraklarına gösterim yapmak üzere görevlendirilen operatör Jamin, II. Abdülhamid Dönemi'nin genel atmosferinde daha önce hiç deneyimlenmemiş bir icadı ülkeye girdirmekte bir hayli

kuracağı Seden Kardeşler ile de bu kulüp sayesinde yolu kesmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. (Özön, İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay, 1970).

¹⁷ Türk sinemasında doğru ve kronolojik bir tarih yazımı yapılmamış olmasının ötesinde görüntüler üzerinden tarih yazımı yapmak istendiğinde ise henüz hakkındaki varlık tartışmaları devam etmekte olduğu “Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı” filminin de bir kopyasının günümüze ulaşmadığı görülmektedir. 1959 tarihinde yaşanan Haliç yangınında arşivdeki diğer görüntülerle birlikte yok olduğu düşünülmektedir. Ancak bu arşivdeki varlığı kontrol edilmemiştir. Bu durumda ilk dönem sinema çalışmaları varsayımlar içermekten kurtulamamaktadır.

¹⁸ Manaki Kardeşler'in 1905 yılından itibaren çekmiş olduğu filmlere Makedonya Sinematek'i üzerinden erişmek mümkündür örnek olarak bkz. Филмови од браќа Манаќи (Films of the Manaki Brothers), <http://maccinema.com/info/brakamanaki.html>. Manaki Kardeşler'in çektiği “Büyükanne Despina” filminin ilk Kuzey Makedon filmi mi yoksa ilk Yunan filmi mi olduğu ile ilgili tartışmalar söz konusudur. (Arslan, 2022, s. 69) 1905 tarihinde Avdella'nın Osmanlı toprağı olduğu bilinmektedir. Sultan Reşad'ın Balkan ziyaretine ait görüntülerin ilk Türk filmi olarak kabul edilme durumu mevcutsa Yün Eğiren Kadınlar neden yok sayılıyor? Bir filmin Türk filmi olarak kabul edilmesi için temel kriter nedir? Bir Osmanlı/Türk vatandaşı tarafından çekilmesi mi? Görüntülerde Osmanlıların/Türklerin olması mı? Yoksa görüntünün Osmanlı/Türkiye topraklarında çekilmiş olması mı? İ. Arda Odabaşı'nın yayın organları üzerinden yaptığı sinema tarihi çalışmasında 1917 yılında kurmaca filmlerin ortaya çıkmasıyla milli sinemadan bahsedilmeye başlandığını tespit eder (Odabaşı, 2017, s. 163). Bu tespitle beraber yeni bir soru daha ortaya çıkmaktadır: İlk Türk filmi, belgesel nitelikte bir film olabilir mi yoksa sadece kurmaca filmler mi bu kategoriye dahil edilmelidir? Bu soruların cevabı netleştirilmediği sürece kronolojik sinema tarihi yazımında orta yol bulunamayacaktır.

¹⁹ Görüntüler bugüne ulaşmamış olsa da çekildiği ve sinema salonunda gösterime girdiği tespit edilmiştir. Bu konuya daha sonra değinilecektir.

zorluk yaşamıştır (Özuyar, 2017, s. 29). Buna rağmen araçları ülkeye girdirmekten vazgeçmeyen operatör Jamin sayesinde Osmanlı'da sinemanın yolu açılmıştır. Elektrik ve sinematograf makinesine karşı temkinli yaklaşan II. Abdülhamid, bu yeniliklerin önce sarayın ikinci mabeyncisi olan Arap İzzet Paşa'nın konağında denenmesini uygun görmüştür.

"...Ve, maalesef Abdülhamid haklı çıktı. İzzet Paşa konağına elektrik tesisatı döşetmesinden sonra bir de sinema makinesi getirtmişti. Bazı akşamlar ailesiyle yahut dostlarıyla beraber o zamanın sessiz filimlerini seyrediyordu. Olan, işte böyle akşamlardan birinde oldu: Paşa film seyrettiği sırada kablolar birdenbire ısındı, makine kontak yaptı, çıkan küçük kıvılcıklar bir anda alev halini aldı. Tulumbacıların çabaları netice vermedi ve koskoca konak iki saat içinde kül oldu. Yangın, o sırada üst katlardan birinde her şeyden habersiz uyumakta olan genç bir hizmetkâr kızı da canından etmişti." (Bardakçı, 2001).

Yaşanan olaylardan sonra elektriğe bir süre daha lisans verilmemiştir ancak elektriğin aksine sinema önünde durulamaz şekilde yayılmaya devam etmiş hatta bir süre sonra sarayda da etkisini göstermeye başlamıştır. Ayşe Osmanoğlu, babası II. Abdülhamid ile ilgili kaleme aldığı hatıra kitabında sarayda sinema gösterimi yapıldığına dair şu cümleleri aktarır: "O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni birşey olduğundan hoşumuza giderdi." (Osmanoğlu, 1986, s. 75). Bu yeni icada başta şüpheyle yaklaşan II. Abdülhamid daha sonra bu cihazdan yararlanmanın imparatorluk adına faydalı olacağına ikna olmuştur. Cuma selamlıkları dışında Saray'dan çıkmamayı tercih eden II. Abdülhamid, bu filmler sayesinde dünyadaki siyasi gelişmeleri izleyebilmiştir (Özuyar, 2017, s. 48).

Osmanlı eğlence kültüründe Karagöz-Hacivat, orta oyunu, Ramazan şenliklerine sık sık rastlanmaktadır. Kültüre zamanla yerleşen bu eğlence türlerine sonradan eklenen film gösterimleri diğerlerinin aksine halkın gündelik hayatına daha hızlı yerleşmiştir. 1896 yılında Sponeck'te gerçekleşen ilk sinematograf gösteriminden sonra 1908'de Sigmund Weinberg tarafından Tepebaşı'nda açılan Pathé Sineması İstanbul'daki ilk yerleşik ve sürekli sinema salonu oldu.²⁰ İstanbul'da başta Beyoğlu'nda olmak üzere açılan yerleşik sinema salonu sayısında hızlı bir artış yaşanmıştır. İstanbul dışında, 1912'de İzmir Kordon'da bir sinema salonu açıldığı bilinmektedir (Özön, 2010, s. 39). Ciné Éclair, Ciné

²⁰ World Film News'in 1937 yılında çıkardığı bir sayısında Türkiye'de sinemayla ilgili şunlar yazmaktadır: "Türkiye'ye filmlerin getirilmesi Fransızların bir spekülasyonuydu ve ilk sinemayı 1903'te Haliç'te açmışlardır. ... Sinemaya giden Türkler öğretici filmlerden etkilenmezler ve dini konulara karşı çok ön yargılıdır. Musa'nın hayatı yasaklandı ve İzmir'deki bir tiyatro, yönetimin bir Arap düşününü gösterecek kadar aceleci davranması nedeniyle üç günlüğüne kapatıldı." (Seton, 1937, s. 20). 1903 yılında Haliç'te açıldığı iddia edilen sinema salonu gezici sinema mıydı yoksa 1908 öncesinde açılan başka bir kalıcı sinema salonu mu bulunmaktadır? 1908 yerine 1903 yazılmış olma ihtimali de söz konusu olduğu için bu konuda daha fazla veri bulunduktan sonra değerlendirme yapmanın daha uygun olacağı düşünülmektedir.

Cosmographe, Ciné Centrale, Les Cinémas Orientaux, Ciné Gaumont, Ciné Lion, Ciné Palace 1910'larda Pera'da açılan sinema salonlarına örnektir.

Halkın sinemaya olan rağbeti de sinema salonlarıyla beraber artmaktadır. Sinemaya gitme alışkanlığını edinen halkın izlediği görüntülerden her zaman memnun kalmadığı ve şikayetlerini süreli yayınlarda dile getirildiği görülmektedir. Rumeli dergisinin 1912 yılında yayınlanan bir sayısında talebenin milli duygular içeren şikâyetinde Pathé Frères'de izlediği görüntülerin şehrin en kötü yerlerini gösterdiğini, gerçeklikten uzak olduğunu ifade eder. Kameramanın iyi caddeler ve muhteşem binaları neden göstermediğini sorgular ve bu görüntülerin yabancı ülkelerde gösterilmesinden yakınır (Odabaşı, 2017, s. 119).

2.3. SİNEMA VE KADIN

Beyoğlu'nda daha çok gayrimüslim halk ve yüksek tabaka Müslümanlara hitap eden sinema salonları Müslüman halkın çoğunlukta olduğu diğer bölgelere bu yıllarda yayılmaya başlamıştır. 1908-1914 arasında belli bir bölgede, belli bir halka hitap eden film gösterimleri 1914 itibariyle din, dil, ırk, yaş ve cinsiyet ayrımından giderek uzaklaşmaya başlamıştır. Haftanın belli günleri kadınlara özel matinelere düzenlemeye başlayan salonlar sinemanın yaygınlaşmasına ve bir kültür haline gelmesine destek olmuştur.

Sinemanın ülkeye girdiği ilk zamanlarda Müslüman kadınların sinemaya gitmesi bir tabu halindeyken zamanla önce kadınlar matinesi daha sonra ikiye ayrılan salonlarda kadın-erkek ortak gösterimler düzenlenmeye başlamıştır. Dönemin ünlü günlük gazetelerinden birisi olan İkdam'ın 1917 yılında yayınladığı bir sayısında kadınların toplumsal hayattaki görünürlüğünün artmış olması başta savaşıla bağdaştırılmış daha sonrasında ise sinema faktöründen şu şekilde söz edilmiştir: "Canlı fotoğraf seyretmek Osmanlı kadınları için hakikaten zorunlu bir ihtiyaç hâlini almıştır. Bundan ötürü sokaklarda tesadüf olunan kadınların bir kısmı, "belki beşte, altıda biri" sinemaya gitmekte veya oradan dönmektedir." (Odabaşı, 2017, s. 87).

Cemil Filmer, hatıralarını kaleme aldığı kitabında bu konuyla ilgili Atatürk ile olan bir konuşmasına yer vermiştir:

"...Daha sonra eğilerek alt salondaki seyircilere baktı. Hepsi erkekdi. Yine döndü ve:

Niçin aralarında kadın yok? dedi.

Ben: Paşam, sadece salı günleri yalnız kadınlara bir matine yapıyoruz, dedim. Başka gün yasak.

Bunu duyunca yaverine:

Muzaffer, aşağıya in ve dışarıdaki kadınları içeri al, dedi.

Yaver gitti ve bir süre sonra sinemanın içi tıka basa kadın doldu. Türkiye’de ilk olarak orada, Ankara Sineması’nda kadınlarla erkekler ve Atatürk bir arada filim seyrettiler.

Kadınlar kendisine dönmüş ve çılgınca alkışlamaya başlamışlardı, öyle ki bir türlü filme başlayamıyordum. Sonunda Şarlo’nun “Şarlo İdama Mahkûm” adlı komedisi ile gösteriye başladık.” (Filmer, 1984, s. 125-126).

Kadınlara erkeklerin sinemaya farklı saatlerde veya salonlarda gitmesi durumu Türkiye’ye mahsus bir durum değildir. 1924 yılında Hollanda’da benzer bir durum olduğu bilinmektedir. Bazı şehirlerde pazar sabahları erkekler için gösterimler yapılırken, öğleden sonra kadınlara özel gösterimler düzenlenmektedir. Kadın ve erkekler aynı anda gösterim yapan diğer mekanlarda ise salonun solu kadınlar, sağı erkekler için ayrılmaktadır (Dibbets, 2010, s. 341).

Kamera arkasında çalışmak isteyen iki kadının varlığına Cemil Filmer’in Malul Gaziler Cemiyeti’nde çalıştığı döneme ait hatıralarından ulaşmak mümkündür. Sabahat ve Cazibedâr adındaki iki Dârülfünun talebesi Malul Gaziler Cemiyeti’ne gelerek sinemayı öğrenmek ve bu konuda staj yapmak isterler. Fuat Uzkınay ise öğrencilerin ara sıra gelip eğitim almalarına müsaade eder (Filmer, 1984, s. 95). Bu iki kadın daha sonra sinema ile uğraşmaya devam etmiş midir bilinmez ama Sabahat Hanım’ın Cemil Filmer ile evlendiği bilinmektedir. Sabahat Hanım, film arşivinde yer alan Sultanahmet Mitingi’ne ait hareketli görüntülerden birisinde kameralara yansımıştır.

Kamera arkasında yer almak için çabalayan kadınlar olduğu görülmektedir. Kamera önünde Türk kadınlarının görülmesi ise yine erken denilebilecek bir tarihte yaşanmıştır. Hızlı dönüşümlerin yaşandığı sinema kültüründe ilk defa bir Türk kadınının, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir, aktris olarak filmde yer aldığı “Ateşten Gömlek” filmiyle 1923 yılında görülmüştür.²¹ 1929 tarihi ise Türkiye güzellik kraliçesinin bir filmde yer aldığı yıla tekabül etmektedir (Çalapala, 1946, s. 8). Sinemada oyuncuların göze hitap etmesi gerektiği düşüncesi Türkiye için bu yıllardan itibaren olgunlaşmaya başlayan bir düşünce olarak öne sürülebilir.

²¹ O dönemde okula devam eden kız ve erkek çocuklarının oyuncu olmakla ilgili fikirlerini okumak için bkz. (Malik, 1933). Ayrıca Holivut’un 1931 yılında çıkardığı bir sayıda oyuncu olma fikriyle ilgili şunlar söylenmiştir: “Bu suale maruz kalan hemen herke[s] evet cevabını vermekte tereddüt etmez. Çünkü sinema artisti olmak demek... Zengin olmak, alemşümül (evrensel) Şöhrete sahip olmak... [v]elhasıl... bir çok şeylere malik olmak demektir.” (Özyılmaz, 2015, s. 80).

2.4. DEVLET, ORDU VE SİNEMA

1914 yılında Türk sinema tarihi için önemli iki adım yaşanmıştır. İlk Türk sineması olan Milli Sinema, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne²² ait sinema salonu ve Ahmed Muhtar Paşa'nın desteği ile "Müze-i Askeri Sineması" açılmıştır (Arslan, 2022, s. 63). "Müze-i Askerî Sineması'nın kuruluş tarihi hiç de önemsiz sayılmaz çünkü sinemanın ordu tarafından etkin şekilde kullanılmasına daha bu tarihlerde (ve dolayısıyla I. Dünya Savaşı'ndan aylar önce) karar verildiğini ortaya koyar." (Odabaşı, 2017, s. 29).

Aynı yıl yaşanan bir diğer gelişme ise 14 Kasım 1914'te Rus Abidesi'nin yıkılışını filmi çekmek üzere görevlendirilen Fuat Uzkınay'ın ilk Türk filmi olarak anılacak görüntüleri kayda almasıdır (Özön, 1995, s. 19). 1914 Aralık ayının son haftası gösterime giren bu film günümüze ulaşmamıştır²³ (Odabaşı, 2017, s. 162). 11 Kasım 1914 tarihinde İtilaf Devletleri'ne karşı savaş ilan eden Osmanlı Devleti, Birinci Dünya Savaşı'na dahil olmuştur. Uluslararası ilişkilerde yaşanan gerilimlerle eş zamanlı gerçekleşen bu yıkım videosunun aslında propaganda özelliği de taşıdığı söylenebilir. Daha sonrasında halka gösterilmiş olması da bu fikri desteklemektedir. Aynı zamanda çekimlerde diğer belgesellerin aksine kameraman olarak yabancı uyruklu birisinden bir Türk'ün yer almasının istenmesi de bu filmin rastgele bir belgesel film olmadığına vurgu yapmaktadır. Henüz Birinci Dünya Savaşı'nın başlamadığı ve Ayastefanos ile ilgili filmin çekilmediği 20 Şubat 1914 tarihinde Mehmet Rauf, Tanin gazetesinde sinemanın faydalarıyla ilgili şu cümleleri kaleme almıştır:

"Ona göre şimdiye kadar her gazetede, birçok kitapta okkalarla mürekkep sarf edilerek bahsedilen Rumeli mezalimi (Balkan Savaşı sırasında Türklere uygulanan zulüm), okurların hatırında belki silik bir eser şeklinde kalmıştır. Halbuki bir tek sinema kurdelesi bu tesirden yüz kat fazla ve şiddetli bir şekilde milleti sarsıp intikam susuzluğunu teyit eder. Mehmet Rauf'a göre sinemadan edilen ve edilecek olan istifadeler sınırsızdır. Mesela İngiltere'de gençlerin orduya gönüllü yazılmasını sağlamak, yani asker toplamak için hükümet

²² 1 Şubat 1913 tarihinde harp halinde olan Osmanlı Devleti'ne yardım amacıyla İstanbul'da kurulan yarı özel bir sosyal yardım cemiyetidir. Damat Ferit Paşa Hükümeti tarafından 1919 yılında kapatılana kadar halktan gelen yardımların orduya aktarılmasında aracı olmuştur. Cemiyetle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Zamacı, 2015).

²³ Dönem ilanlarını ve yayın organlarını inceleyen İ. Arda Odabaşı, 25/26 Aralık 1914'te Ali Efendi Sineması'nda "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" filmiyle birlikte Fatih Camii'de gerçekleşen "Cihad-ı Ekber İlanı Mitingi" ve "Harb-i Umumi" filmlerinin de gösterime girdiğini tespit etmiştir (Odabaşı, 2017, s. 161). Bu tespitle beraber filmin çekilip çekilmediği ile ilgili süregelen tartışmalara son vermiştir. Aynı zamanda da ilk film olduğu iddia edilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" filmine ek olarak aynı gün çekilen başka bir görüntü olduğunu da tespit etmiştir. 14 Aralık 1914 hem mitingin hem de abidenin yıkılışının gerçekleştiği gündür (Odabaşı, 2017, s. 162). Bu durumda milli sinemanın başlangıcı bu tarih olarak kabul edilecekse ilk film olmaya aday iki film bulunmaktadır. Ancak miting filmi kim çekti bilinmemektedir. Bir Türk tarafından çekilmediyse ve bir Türk tarafından çekilmiş olması şartsa, aynı gün çekilmiş olsalar da abidenin yıkılışı mitingi önceler.

askerlik hayatını gösteren (teşvik eden) kurdeleler hazırlatmıştır.” (Odabaşı, 2017, s. 20).

Abidenin dinamitlenmesini kayda almak üzere Avusturyalı bir film şirketi olan Sascha-Film Gesellschaft ile anlaşma yapılır ancak bu olayın bir Türk tarafından kayda alınmasının daha doğru olacağına karar verilir ve daha önce kamera başına geçmemiş olmasına rağmen sinema ile yakından ilgisi olan Fuat Uzkınay bu iş için görevlendirilir. Fuat Uzkınay film ekibinden hızlandırılmış bir kurs aldıktan sonra ilk filmini 14 Kasım 1914 sabahı çekmiştir (Özön, 2010, s. 51). Nijat Özön tarafından aktarılan bu bilgiler yıllardır araştırmalarda kullanılmaktadır. Savaş Arslan kitabında aksini şu şekilde ifade etmiştir:

“Özön ve başka yazarlar Avusturya-Macaristan şirketinin Sascha-Messter-Film olduğunu belirtse de, Avusturyalı Kont Alexander Joseph Graf Kolowrat- Krakowsky ve Alman Oskar Eduard Messter tarafından kurulan Sascha- Messter-Film Gesellschaft m. b. H adlı şirketin tarihi, filmin çekildiği iddia edilen 1914 yılından iki yıl sonrasına 1916'ya dayanmaktadır.” (Arslan, 2022, s. 65).

Şirketin o tarihlerde Sascha- Messter-Film Gesellschaft adıyla olmasa da var olduğuyla ilgili bilgilere rastlamak mümkündür. Kiel, Münster, Hagen, Lüksemburg ve Zürih üniversiteleri iş birliği ile hazırlanan dijital film terimleri sözlüğünde şirketle ilgili şunlar yazmaktadır:

“Sascha film fabrikası, 1910'da Alexander Joseph Graf Kolowrat-Krakowsky (Sascha onun takma adydı) tarafından kuruldu. 1916'da şirket, Oskar Meşter'in prodüksiyonuyla birleşti ve ardından Sascha-Meşter-Filmgesellschaft olarak adlandırıldı; İş birliği 1918'de sona erdi ve ardından Sascha-Film, Sascha-Filmindustrie'yi oluşturmak için Viyana dağıtım şirketi Philipp und Pressburger ile birleşti...” (Hüningen, 2022).

2009 yılında Viyana Üniversitesi'nde Sascha- Messter-Film Gesellschaft tarafından çekilen bir film üzerine diploma tezini tamamlayan Sema Colpan'ın araştırmasında yazarlar film şirketinin 1910 yılından itibaren var olduğunu lakin 1910-1914 tarihlerinde şirketin yeterince aktif olmadığını gösterir (Colpan, 2009, s. 41).

1915 yılında, Harbiye Nazırı olan Enver Paşa'nın girişimi ile “Merkez Ordu Sinema Dairesi” kurulmuştur.²⁴ Bu dairenin çektiği filmler genelde belgesel özellik taşımaktadır.

²⁴ Bu ismin ilk defa 1956 yılında Nurullah Tilgen tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu ismin yerine zamanla farklı kelime grupları da kullanılmıştır. “Söz konusu kurumun adı Fuat Uzkınay'ın 27 Kasım 1918 tarihli terhis belgesinde Dersaadet (İstanbul) Merkez Kumandanlığı Sineması olarak geçer. (Belge için bkz. Nijat Özön, İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay, TSD Yay., İstanbul, 1970, s. 47-48); Başkumandanlık Vekaleti'nden Merkez Kumandanlığı'na gönderilen 23 Kasım 1916 (10 Teşrinisani 1332) tarihli bir belgede de Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi adıyla geçmektedir. (Belge için bkz: Burçak Evren, "Bir 100. Yıl Masalı". CineBelge, Sayı: 1, Bahar 2015). Fuat Uzkınay da kendi notları arasında "1 Teşrinisani 1332 [14 Kasım 1916] tarihinde Merkez Kumandanlığı'nın teşebbüsü üzerine Merkez Sinema Dairesi zabıtlığıne tayin edildiğini belirtir.” (Özuyar, 2017, s. 253). 1914/1915/1916 tarihlerinden birisinde kurulduğu ifade edilen MOSD'nin kurulmasıyla ilgili bulunan herhangi bir arşiv belgesi yoktur. Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film

Propaganda filmleri, aktüalite ve eğitici içerikler çekilen görüntülerde ön plana çıkmaktadır. Dairenin başına sinema ile yakından ilgilenen Weinberg, yardımcılığına ise Fuat Uzkınay atanır. Enver Paşa'nın sinemaya olan ilgisi bu dairede çekilen ilk filmlerin de Enver Paşa'yla ilgili olmasına neden olmuştur. Kendisinin atları, eşi ve çocukları ile ilgili görüntüler kaydedilmiştir. Ayasofya'da yer alan Müze-i Askeri'nin bir bölümü sinema gösterimleri için ayrılır ve sinema dairesi tarafından çekilen filmler burada gösterilmeye başlanır. Aynı zamanda diğer ülkelerden gelen askerlikle ilgili filmler, savaş filmleri ve haber filmleri de yine burada halka gösterilir. MOSD'nin kuruluşuyla ilgili belge bulmak zor olsa da Nijat Özön, kuruluş amacıyla ilgili yüksek rütbeli subaylar tarafından hazırlanan maddelere kitabında değinmiştir. Buna göre MOSD, cephelerde savaşan birliklerin harekâtıyla ilgili filmleri, önemli olaylarla ilgili filmleri, askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmleri, müttefik ülkelerden gönderilen yeni silâhların kullanılışlarını gösteren filmleri ve manevralarla ilgili filmleri çevirecekti (Özön, 2010, s. 11). Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde Romanya vatandaşı olduğu gerekçesiyle Sigmund Weinberg'in Merkez Ordu Sinema Dairesi'ndeki görevi Fuat Uzkınay'a devredilir. Uzkınay bu dairede 1953 yılına kadar belgesel yapımcısı olarak hizmet vermeye devam eder (Arslan, 2022, s. 66).

Sinemanın Osmanlı Devleti'nde fayda sağlamak amacıyla kullanılmaya başlamasında sürekli savaş halinin önemi büyüktür. Müttefik kuvvetlerinden birisi olan Almanya'nın halkı savaşıma teşvik etmek amacıyla hem yazılı yayın organlarını hem de karikatür, fotoğraf, film gibi görsel malzemeleri etkin şekilde kullandığı bilinmektedir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkeler sistemli şekilde propaganda yapabilmek için çalışmalar yürütmüştür. Hem cephede hem de cephe gerisinde halkı savaş fikrine alıştırmak zafere giden yolda önemli bir adımdır. İnsanların psikolojik olarak savaşa hazır olması ülkenin savaştaki durumuyla direkt alakalıdır. Milli duyguları ön plana çıkaran, ülkeyi güçlü ve yeterli gösteren, savaşmak için insanlara geçerli sebepler veren, düşmanları küçümseyen içerikler halkı zafere yönlendirmek için kullanılmaktadır.

Görsel malzemelerden propaganda amacıyla yararlanmanın dışında orduda eğitim için de yararlanılmaktadır. Bu amaçla kurulan MOSD, hem askeri manevraların gösterilmesinde hem de orduyla ilgili görüntülerin çekilmesinde önemli bir girişimdir. Bu dairenin dışında yine savaş haliyle yakından ilgisi olan cemiyetlerin sinema çalışmaları dikkat çekmektedir. II. Meşrutiyet'in ilanının sonra toplumsal yaşamda değişimler

Merkezi Komutanlığı, MOSD'nin 1915 yılında kurulduğunu kabul etmektedir. 2015 yılında 100. Yılı kutlayan Foto Film Merkezi'nde de bu konuda bir belge olmadığı öğrenilmiştir.

yaşanmaya başlamıştır. Yayın organlarında uygulanan sansürlerde azalma meydana gelmiş, sinema salonlarında artış yaşanmış ve çeşitli sivil toplum kuruluşları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kuruluşlardan birisi olan Donanma Cemiyeti²⁵, 19 Temmuz 1909'da İstanbul'da Osmanlı donanmasına destek sağlamak amacıyla kurulmuştur. Dönemin yükselen eğlence anlayışlarından olan sinemayı maddi destek sağlamak amacıyla kullanmaya başlayan cemiyet, askeri manevraların filme alınmasında MOSD'dan önce atılan bir adımdır. Hem film çekilmesinde hem de filmlerin farklı bölgelere ulaştırılmasında cemiyetlerin etkisi göz ardı edilmemelidir.

16 Ocak 1916'da Konya Sanayi Mektebi müdürü Donanma Cemiyeti'nin genel merkezine gönderdiği yazısında, okulda gösterilen filmlerin daha çok Almanya ve Avusturya'dan gönderilen harp kurdeleleri veya Avrupa yaşam tarzını içeren kurdeleler olduğunu belirterek halkın kendi mevcudiyetine dair sinema filmlerinin gönderilmesini istediklerini bildirir (Özuyar, 2017, s. 178). Halkın ülkenin içerisinde bulunduğu durumdan dolayı endişeli olması, izlediği filmlerden bir umut ışığı bulmaya çalışmasına neden olmaktadır. Başka ülkeler hakkında bilgi edinmek, gidip görmenin zor olduğu yerleri seyretmek çok güzel bir deneyim olsa da savaş halindeki Osmanlı Devleti hakkında umut vaat eden görüntüler izlemek halk için daha değerli olsa gerek. Çekilen film sayısının azlığı nedeniyle bu talep bir süre karşılanamamış olabilir.

1917 yılında Tanin'de yayınlanan bir yazıda sinemanın üç farklı işlevi şu şekilde tespit edilmiştir: "Sinemalar Avrupalılar için iki şeydir: dâhilde halkı biraz eğlendiren, biraz da terbiye eden bir vasıta, hariçte ise biraz propaganda yapan, hem de her gün memlekete milyonlarca para ithal eden bir müessese.." (Odabaşı, 2017, s. 181). Sinemanın propaganda özelliği taşıdığını daha önce ifade edilmişti. Bir olayın yaşandığını duymak ile görmek arasında fark vardır. Halkın cepheleri görmeyen kesimleri savaş halinin farkındadır ancak sıcak savaşın içinde olanlara göre bu durumdan daha az etkilenmektedir. Cephelerden gelen görüntüler herkesin benzer duyguları hissedebilmesini sağlamaktadır. Bir zafer videosu halkı nasıl teşvik edecekse, ölümler ve mağlubiyetler de hırslandıracaktır. Her iki durumda duygusal olarak etkiler ve halkı düşmana karşı harekete geçirir. Konya Sanayi Mektebi'nde savaşla ilgili görüntüler gösterildiğinde yaşananlar şu şekilde aktarılmıştır:

"...Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda, Almanların çeşitli cephelerde çektikleri savaş sahneleri ve Çanakkale Savaşları gösterilirken, kendini tutamayarak ağlayan, dişlerini gıcırdatan haksız uğranılan mağlubiyet karşısında acı

²⁵ Sinema faaliyetlerinin dışında mecmua da yayınlayan Donanma Cemiyeti'nin yayınlanan yüz doksan bir sayısı bulunmaktadır. Cemiyet hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Aysal, 2017).

duyanlar çoğalmakta, halk galeyana gelmektedir. Seddülbahir, Kilitbahir mevkilerinde cereyan eden savaşlarda şehit düşenlerin cesetlerinin toplanışı, çukurlara gömülüşleri, alınan esir ve yaralılar ile elde edilen askerî malzeme ve cephanelerin sevkleri, bu amaçla uzun uzun ve ayrı sahneler halinde tekrarlanmaktadır. Film gösterilmeden önce toplanan halka, sahneye çıkan aydın bir genç, vatanın acıklı durumundan kısaca söz edip geçen harbin acı hatıralarını canlandıran filmde bahsederek halkın, millî hislerini galeyana getirmeye çalışır...” (Aydın, 2008, s. 63-64).

1913 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de Donanma Cemiyeti gibi sinemayı yardım toplama amacıyla kullanarak halk arasında bu uygulamayı yaygınlaştırmıştır. Cemiyet, gösterimlerin düzenli yapılabilmesi için kuruluşundan bir sene sonra sinema salonu da açmıştır. 18 Haziran 1914'te Şehzadebaşı'nda açılan Müdâfaa-i Milliye Sineması, cuma ve pazar günleri hariç her gün saat üçte hanımlara ve cuma günleri de öğrencilere indirim uygulanacağını duyurarak uygun biletle konforlu bir sinema deneyimi sunacaklarının habercisi olmuştur (Zamacı, 2015, s. 91). Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber her filmde sonra savaşla ilgili kısa görüntüler vermeye başlamıştır. Propaganda amacıyla birçok film çeken Almanya'dan savaşla ilgili çeşitli cephelerden görüntüler cemiyete gönderilmeye başlar ve halk ile buluşturulur (Zamacı, 2015, s. 93). Askeri manevra ve aktüalite filmlerinin dışında senaryolu film yapımına da el atan cemiyet Sedat Simavi'ye²⁶ 1917 yılında Casus, Pençe ve Şarlo karakterinden esinlenerek yazılan Bican Efendi serisini çekirmiştir (Özön, 1995, s. 19).

Önce Şehzadebaşı'ndaki sinemada başlayan gösterimler daha sonra başka bölgelerde açılan salonlar ile artarak devam etmiştir. 1915 senesinde Çanakkale Cephesi'nin filme alınmasını isteyen Harbiye ve Maarif Nezaretleri millî duyguların söz konusu olacağı bu görevde yabancı sinemacılarıdan Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti gibi sinemayla ilgisi olan milli kurumlardan yararlanılmasını uygun bulmuştur ancak film gösterimleri konusunda tecrübesi olmasına rağmen film çekme konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan cemiyet, cepheye gönderilecek kameramanlar ile nezaretler arasında köprü görevini üstlenmiş, neticede Necati Bey²⁷, Alman vatandaşı Maksi Hardel ve Ermeni Arakisyan çekimler için görevlendirilmiştir (Zamacı, 2015, s. 97). Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, sinema gösterimlerini yaygınlaştırmış olmasıyla, konulu film çalışmaları yapmasıyla, orduyu desteklemek amacıyla cepheye ait görüntülerin çekilmesini ve gösterilmesini

²⁶ 1896 yılında doğan gazeteci Sedat Simavi, İnci, Diken, Karikatür, Hande, Yedigün, Hürriyet gibi dergi ve gazetelerle dolu bir yayın hayatı geçirmiştir. Henüz 21 yaşındayken sinemaya yönelmiş, ülkenin ilk konulu filmleri olan Casus ve Pençe'yi çekmiştir.

²⁷ Necati Bey 3. Ordu'ya gönderilmek üzere görevlendirilecekti ancak Başkumandanlık'ın karar değişikliği ile Çanakkale Cephesi'ne gittiği belgelerden ortaya çıkmıştır. Siper savaşları devam ederken yaptığı çekimler ile beklenenden daha iyi bir iş çıkaran Necati Bey, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin de desteğini almıştır (Zamacı, 2015, s. 98).

desteklemesiyle o dönem için önemli girişimlerde bulunmuştur. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Donanma Cemiyeti ve Merkez Ordu Sinema Dairesi sinemanın ülkede orduyla olan yakın ilişkisini göstermektedir. Hangi amaçla olursa olsun bu kurum ve kuruluşlar sayesinde sinema çalışmaları hız kazanmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra bir süre hareketli görüntü sayısında yavaşlama yaşandığı arşivde görülmüştür ancak dönemin sinemaya bakış açısı negatif yönde değildir. Bilakis, Mustafa Kemal Atatürk sinemanın etkili bir araç olduğunu biliyor, ondan istifade etmeye çalışıyordu. İzmir İktisat Kongresi'nde sinema söz konusu olmuş; Ziraat ve Maarif Meselesi madde 9'da ülke ekonomisinin bel kemiğini oluşturacak olan tarım ve hayvancılık konusunda, sınai, coğrafi, iktisadi, sıhhi konularda eğitici filmlerin kullanılması ve seyyar ziraat mekteplerinin açılması konusundan bahsedilmiştir (İnan, 1982, s. 22). 1925 yılında ise Mustafa Kemal Paşa, Atatürk Orman Çiftliği'nin çekilmesini sağlamış hem ülke içinde hem de diğer ülkelerde bu filmin izletilmesini hedeflemiştir. Çekim için Ferit İbrahim Özgürar'ı görevlendirmiştir (Özuyar, 2021, s. 94). Atatürk, ülkenin kalkınması için sinemayı kullanmanın dışında bir eğlence aracı olarak da sinemayı desteklemiştir. Aynı zamanda kendi hayatında da sinemaya zaman ayırmış, Çankaya Köşkü'nün bir odasını sinema salonu haline getirmiştir (Özuyar, 2021, s. 20).

Bugün "Türk Silahlı Kuvvetleri Foto Film Merkezi Komutanlığı" olarak adı geçen Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin Cumhuriyet Dönemi'nde "Ordu Film Merkezi" adıyla hizmete devam ettiği bilinmektedir. Sinema Genel Müdürlüğü arşivindeki bazı filmlerde jenerik kısmının yer aldığı fark edilmiştir. Bu jenerikler sayesinde filmlerin rejisi, kameraman, yapımcı gibi görevlileri hakkında bilgi sahibi olabilmek mümkün hale gelmiştir. 1930 yılında Yunan Başbakanı Venizelos ve Macar Başbakanı Bethlen'in Türkiye ziyareti sırasında çekilen görüntüler "Remzi İzzet film imalathanesi" tarafından çekilmiştir.²⁸ 1932 yılında İpek Film Stüdyosu tarafından filme çekilen²⁹ "Yeşil Bursa" yapımı o dönemde örneğine ilk defa rastlanan bir özellik taşımaktadır. Filmin prodüksiyonunu üstlenen Vedat Ürfi, literatürde Vedat Örfi Bengü, filmin başında bir süre boyunca kamera önüne geçerek bir başlangıç söylevinde bulunmaktadır. Daha önce tesadüfen kadraja denk gelmiş olan sinemacıların örneği bulunmaktadır ancak bilinçli olarak kamera karşısına geçerek konuşma yapan ilk sinemacı Vedat Örfi olsa gerek. Başka filmlerde de bu şekilde başlangıçlar yapmış mıydı yoksa sadece bu filme özel bir başlangıç mıydı bilinmez.

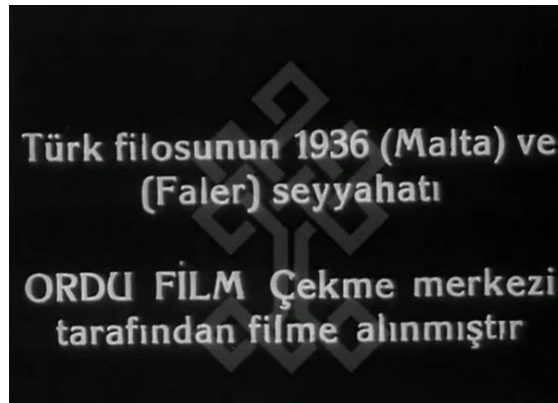
²⁸ Yunan Başbakanı Venizelos'un ve Macar Başbakanı Bethlen'in Türkiye Ziyareti, 00:00:17.

²⁹ Yeşil Bursa, 00:00:06.



Görsel 1. Vedat Örfi konuşmasını yaparken (Ürfi, 1932, 00:00:02).

1936 yılında dört kısımdan oluşan “Yeni Türkiye Belgeseli”, Julien Bryan tarafından yapılmıştır (Bryan, Yeni Türkiye Belgeseli-01, 1936, 00:10). Türk Filosunun 1936 yılında Malta ve Faler’e yaptıkları seyahatler ise Ordu Film Çekme Merkezi tarafından çekilmiştir.



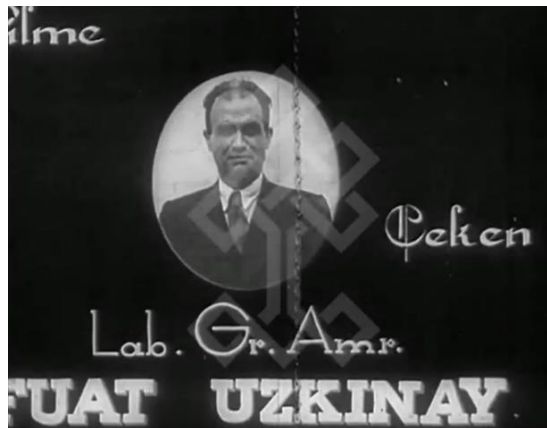
Görsel 2. Türk Filosunun 1936 Malta ve Faler Seyahatleri Jenerik (Uzberk, 1936, 00:00:03).

Reji ve montajda İsfendiyar Uzberk yer alıyor. Filme çeken ise Laboratuvar Grup Amiri Fuat Uzkinay ve biri Alaeddin Şeker olmak üzere iki muavinidir (Uzberk, 1936, 00:25). Orduya ait bu film merkezinin ismi konusunda karışıklık jenerikte de kendini belli etmiştir. “Ordu Film Çekme Merkezi” tarafından çekildiği yazıldıktan sonra İsfendiyar Uzberk’in adının üstünde “O.Flm.Mr.Md.” yazılmıştır.



Görsel 3. Jenerikte *reji ve montaj* (Uzberk, 1936, 00:00:08).

Açılımı “Ordu Film Merkezi Müdürlüğü” olarak kabul edilirse bu merkez için iki farklı ifade kullanıldığı sonucuna ulaşılabılır. Bu kısaltmayla ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus ise; Fuat Uzkinay’ın adının üzerinde merkezdeki görevi yazmaktadır.



Görsel 4. Jenerikte *Fuat Uzkinay* (Uzberk, 1936, 00:00:17).

Aynı formatın kullanıldığı düşünülürse yukarıda bahsi geçen kısaltma da İsfendiyar Uzberk’in görevini ifade etmektedir. Yani açılımı “Ordu Film Merkezi Müdürü” denilebilir. O dönemde müdür olan bir kişinin yapımın reji pozisyonuna getirilmesi doğaldır. Her iki durumda da bu kurum için aynı filmde hem “Ordu Film çekme merkezi” hem de “Ordu Film Merkezi” ibaresinin kullanıldığı görülmektedir.

Bu örneklerle görüldüğü üzere Cumhuriyet Dönemi’nde çeşitli konu ve yıllarda farklı yapım şirketleri ve sinemacıların emeğiyle hazırlanan filmler söz konusudur. Bazıları, Julien Bryan gibi, sinemacıların kendi isteğiyle çekilmiş olsa da bazılarının önemli gün ve olayların kayıt altına alınması ihtiyacı nedeniyle devlet tarafından talep edilerek çekildiği bilinmektedir. Bu filmlerin birbirinden ayırarak her yapımı kendi amacına göre değerlendirmek daha doğrudur. Mesela “Yeni Türkiye Belgeseli”nin yurtdışında

gösterime gireceği bilinmektedir. Bunun farkında olarak nasıl bir film ortaya çıkması ön görülmüştür ya da devlet bu konuda ne kadar söz hakkına sahip olabilmiştir bunlar tespit edilmeyi beklemektedir.

3. BÖLÜM: OSMANLI DEVLETİ VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE TOPLUMSAL DEĞİŞİMLER

Birinci bölümde görsel kaynakların tarihçi ile olan bağı üzerinde durulduktan sonra bu kaynakların oluşum süreçlerine değinilmiştir. Bu kaynakların sınıflandırılmasının tamamlanmasıyla tez için hareketli görüntüler seçilmiştir. Hareketli görüntüleri bünyesinde barındıran arşivlerin incelenmesinin ardından Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi'nde yer alan belgesel nitelikteki görüntüler teze dahil edilmiştir. İkinci bölümde bu görüntülerin kim tarafından, hangi şartlar altında çekildiğini öğrenmek amacıyla kısaca Türk sinema tarihine değinilmiştir. Görsel kaynakları tanımlayıp, hareketli görüntülerin tarihine bakıldıktan sonra bu bölümde sinemanın doğduğu yıllarda artan toplumsal değişimlere değinilmiştir.

Toplumsal değişimden önce toplum kavramının genel tanımını yapmak doğru olacaktır; "Toplum, insan ömründen uzun yaşayan, görelî bir kararlılığa sahip olan ve kendi kendini devam ettiren bir insan topluluğudur." (Kongar, 2004, s. 46). Osmanlı toplumu gibi spesifik bir toplum nedir diye sorulduğunda ise bu soruya cevap verebilmek için bahsi geçen toplum hakkında genel bilgi veyahut varsayıma sahip olmak gerekir. Bir arada yaşayan insanların meydana getirdiği toplum, o insanların hangi niteliklere sahip olduğu bilgisine göre şekillenir (Kongar, 2004, s. 41).

Toplumsal değişimi tanımlamak için ise; "Hayattaki her şey sürekli değişmekle birlikte, bu terim yalnızca bir toplumun doğasındaki geniş ve temel değişiklikleri ifade eder: ailenin örgütlenmesi, geçimini sağlamaya yönelik düzenlemeler, dini törenlerin niteliği, nüfusun sahip olduğu değerler, kullanılan teknoloji ve bunun gibi. Öncelikle toplumun temel kurum ve kuruluşlarındaki değişimleri ifade eder." (Berelson & Steiner, 1964, s. 588) tanımı kullanılabilir.

Toplumsal olgu yer ve zaman boyutunda sürekli olarak değişmektedir. Tarih, olayları ele alırken sadece olaya odaklanmanın yanı sıra nedenle de ilgilenmek ister. Belli bir dönemi karakterize eden kurallar, değerler, inançlar, ekonomik örgütlenme biçimleri, kurumlar, devlet yapısı, hukuk sisteminin ortaya çıkış nedenleri ve değişimleri tarihinin olayları anlamlandırmasında önem arz etmektedir. Dönemin kendine özgü bütünlüğü bir tarafa, diğer dönemlerle ilişkisi de tarihin konusudur. Bu nedenle tarihsel ve toplumsal olgular iç içedir (Oskay, 2011, s. 78). Osmanlı Devleti'nin on dokuzuncu yüzyılı, batıya dönük yeniliklerle bezelidir. Bu yenilikler topluma kazandırılmaya çalışılırken, toplumun Türk ve İslam kimliği yeterince dikkate alınmamıştır. Bunun bir sonucu olarak Batı kimliği tam

olarak alınamazken var olan Doğu kimliğinin korunmasında da zorluklar yaşanmıştır (Eğribel, 2011, s. 121). Bu kimlik çatışması hâlâ etkisini yitirmiş değildir. Ancak yoğun olarak yaşandığı geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet Dönemi'nde toplumun değişime ayak uyduruş biçimleri üzerinde durulmuştur.

3.1. KRONOLOJİK BİR BAKIŞ

Kuruluşundan itibaren Osmanlı Devleti hem doğuda hem de batıda kazanmış olduğu savaşlar ile çağdaşları arasında oldukça önemli bir güç haline gelmiştir. Fakat on altıncı yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti Batı karşısındaki üstünlüğünü kaybetmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin bu üstünlüğü kaybetmesinde hem iç hem dış etkenler söz konusudur. Tek bir nedeni olmamakla beraber tek bir sonucu da yoktur. Bu tez kapsamında bütün etkenlere yer verebilmek mümkün değildir fakat batıda yaşanan gelişmeler ve Osmanlı Devleti'nin bu gelişmeler karşısındaki tutumu ileriki dönemlerde yaşanacak olan değişimleri nasıl etkilemiştir bunun anlaşılması açısından belli başlı olayların bu bölümde aktarılması uygun bulunmuştur.

Aydınlanma sonrası Avrupa'da burjuvazinin siyasal iktidara doğru yürümesi, hukuksal eşitlik ve siyasal hak talepleri, yeni bir dünya görüşü ve iktisadi anlayışın ortaya çıkması ile fabrikalaşma, ucuz seri üretim, uluslararası ticaret, nüfus artışı, kentleşme, sınıfsal farklar, işçi sınıfının doğuşu gibi kavramlar ön plana çıkmış ve ülkeler arası dengeler değişmeye başlamıştır. Bu değişimler, Osmanlı Devleti'nde de etkisini göstermiş ve devlet içindeki merkezîyetçi yapının, vergi artışları, gelirlerin toplanma ve idaresinde yaşanan sorunlarla bozulmaya başlamasına neden olmuştur. On yedinci yüzyılda yaşanan sorunlar arasında büyüyen Suhte ve Celali isyanları, köylülerde artan vergi baskısı, gelirlerin toplanma usulüyle ilgili değişikliklere bağlı yetki tartışmaları söz konusu olmuştur. On sekizinci yüzyılda "Lale Devri" olarak adlandırılan dönemde ekonomik sıkıntılar, mağlubiyetler ve sarayın tutumu halk arasında huzursuzluklara neden olmuş ve bu dönem isyanla sonuçlanmıştır. Öte yandan bu dönemde modernleşme adımlarıyla, matbaa çalışmalarının başlamış olması ve kamusal alanların oluşması önemli gelişmelerdir. Osmanlı Devleti'nde yapılan değişimlerin birçok boyutu vardır; çoğunluğu oluşturan askeri ve siyasi boyutun yanı sıra toplumsal boyutu da önemlidir.

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde yaşanan sorunlar doğru bir şekilde tespit edilmiş ve çözüm önerileri sunulmuş olsa da bu önerilerin hayata geçirilmesi noktasında hedefe ulaşamamıştır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda ekonomi

alanındaki yapılan değişimler, önemli olmalarına rağmen yeterince etkili olmamıştır. Bu durumun nedenlerin birisi, yeniliklerin Avrupa'dan direkt alınmak suretiyle uygulamaya konmaya çalışılmış olmasıdır (İnalçık, 2020, s. 17). Her devletin çağın gereksinimleri doğrultusunda ve kendi kültürü dahilinde dönüşümler yaşaması gerekmektedir. Zaman bireyler için göreceli olduğu gibi devletler için de görecelidir. Örnek vermek gerekirse; geç Osmanlı Devleti Dönemi'nden erken Cumhuriyet Dönemi'ne kadar ülkede savaşlar süregelirken, 1895-1914 arası Fransa'da *belle époque* yani güzel zaman yaşanmaktaydı (Akşin, 2018, s. 23).

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Kanun-i Esasi ile ilk anayasa ilan edilmiş, Mebusan Meclisi halkın, kısıtlı da olsa, yönetime katılmasına imkân vermiş ve temsil, seçme, seçilme ve katılım gibi kavramlar gündeme gelmiştir. Bu dönemde vatan kavramı da önem kazanmıştır. Öte yandan, II. Abdülhamid Dönemi'nde eğitim alanında yaşanan gelişmelerle modern okullar açılmış ve yeni bir aydın sınıfın oluşumu başlamıştır. Bu durum, devletin rejim değişikliğiyle birlikte devamlılığını sağlayacak kuşakların oluşumu açısından önemli bir role sahiptir (Lewis, 1993, s. 179). Ulaşım alanında da yine önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1888, 1892, 1894, 1897, 1903'te yapımı tamamlanan demiryolları hem batılı devletlerin izlediği denge politikalarında önemli rol oynamıştır hem de halkta değişimlere neden olmuştur. Şehir içi ve şehir dışı ulaşımın modern araçlar ve demiryolları ile kolaylaşmış olması yabancı ülkelere gelen kişi sayısını arttırmıştır. Bu durum ticaretin yönünü ve hacmini değiştirmekle kalmamış, bölge halklarının yabancı kültürlerle buluşup, zaman zaman da onların tesiri altında kalarak, değişmesine yol açmıştır. Ancak geleneksel müessese ve tutumlarda çözümler yaşanırken bunların yerine sabit bir düzenin kurulamıyor olması sorun teşkil etmiştir (Berkes, 2019, s. 365-366).

Örf ve geleneklerine önem veren Türk halkı davranışlarında aile mirasını ve dinini yaşatmaya özen göstermiştir. Giyim, kuşam, yeme alışkanlıkları, misafirperverlik gibi konularda yerleşmiş bir kültür vardır. Bunun yanı sıra çok uluslu bir devlet olmanın getirisi olarak bilhassa büyük şehirlerde farklı kültürlerle buluşan Türk halkı ile diğer halklar arasında kültür alışverişleri yaşanmaktadır. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında komşudan alınan ufak kültürel alışkanlıklar yerini devletin getirdiği büyük değişikliklere bırakmaya başlamıştır. Okuma yazma oranının artmaya başlaması, fotoğraf, sinema gibi icatlarla başka kültürlere şahit olmanın kolaylaşması, halkın okuduğu veya gördüğü bu alışkanlıkları ister istemez tekrar etmeye başlamasına neden olmuştur. II. Abdülhamid Dönemi, değişen sosyal yapı ve ideolojilerin mevcut yönetim ile çatışmaya başladığı bir

dönemdir (Karpaz, 2006, s. 56). Toplumsal hareketlilik, sansürün kaldırılmasıyla II. Meşrutiyet Dönemi'nde artmış, halkın siyasetle ilgilenmesi ve muhalefetin gelişmesi gözlemlenmiştir. Aynı dönemde sanat, kültür ve edebiyat alanlarında da canlılık yaşanmıştır. Bu dönemde yapılan ıslahat çalışmalarının tam anlamıyla hedefine ulaşamamış olması, ileri dönemlerde devletin daha kapsamlı ve etkili politikalar yürütme çabalarını beraberinde getirmiştir. Bundan sonraki süreç uzun süren savaşlar ve rejim değişikliği ile devam etmiştir. Balkan Savaşları'nın ardından yaşanan Birinci Dünya Savaşı, aşırı silahlanma, bloklaşma ve milliyetçilik gibi sebeplerle tetiklenmiş, ilk olarak Almanya, Avusturya-Macaristan ve İtalya'dan oluşan Üçlü İttifak ile İngiltere, Fransa ve Rusya'dan oluşan Üçlü İtilaf blokları arasında topyekûn bir savaş başlamıştır. Kısa bir süre sonra Osmanlı Devleti de ittifak bloğuna dahil olmuştur. Balkan Savaşları'nın ardından yaşanan Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele ile uzun süren savaşlar dönemi Osmanlı Devleti'ni hem maddi hem de manevi anlamda yıpratmış ve bu süreç Cumhuriyet'in ilanı ile neticelenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti, tam bağımsızlığını sağlayabilmek amacıyla özellikle kapitülasyonlar konusu ve ekonomik kalkınma üzerine çalışmalar yürütmeye özen göstermiştir. Bu çabalar, 17 Şubat 1923 tarihinde düzenlenen İzmir İktisat Kongresi ile somutlaşmıştır. Kongrede işçiler, tüccarlar, sanayiciler, köylüler, çiftçiler gibi hemen hemen her kesimden katılımcılar yer almış ve devletçi politikalar öne çıkmıştır. Cumhuriyetin erken dönemlerinde, II. Abdülhamid Dönemi'nde başlatılan demiryolları inşasında ilerlemeler devam ettirilmiş, tarıma destek verilmiş, sanayileşme teşvik edilmiş ve ulaşım ile sanayi sektörü devletçi politikalarla güçlendirilmiştir. Pamuk, şeker ve un fabrikaları gibi ilk sanayi kuruluşları açılmıştır. 28 Mayıs 1927'de çıkarılan Teşvik-i Sanayi Kanunu, özel teşebbüs ve madencilik alanında muafiyetler tanıyarak ekonomiye ivme kazandırmıştır. Bu dönemde yeni sanayi kuruluşları da artışa geçmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nde devralınan toplumda, yetişmiş insan gücü oldukça düşük bir seviyede bulunuyordu. Fakirlik, işsizlik, evsizlik ve eğitimsizlik gibi sorunlarla karşı karşıya kalınmıştır. Sosyal hayat da oldukça geri planda kalmıştır. Aydın kesimin eğitim seviyesi ve kültürel birikimi ile halkın ki arasında büyük bir fark vardı. Bu fark, siyasal değişiklikler sonrasında gerçekleştirilen inkılaplarla kapatılmaya çalışılmış, özellikle eğitime büyük önem verilmiştir.

Diğer ülkelerden örnek vermek gerekirse; İran ve Afganistan'ın Türkiye Cumhuriyeti'nden feyz alarak yenileşmeye çalışmaları Türkiye'deki gibi sonuçlanmamıştır. Halil İnalçık bu durumu iki ülkenin çağdaşlaşma yolunda henüz

yeterince zaman harcamamış olması, kabile geleneğine sahip olması ve fikri bir aydınlanma süreci geçirmemiş olmaları gibi nedenlerle ilişkilendirmiştir (İnalçık, 2020, s. 365). Afgan Kralı Amanullah Han'ın 1928 yılında yaptığı İstanbul ziyareti ve İran şahı Rıza Şah Pehlevi'nin 1934 yılında İstanbul ve Ankara'ya yaptığı ziyaretler arşivdeki hareketli görüntülere yansımıştır. Modern bir devlet kurma konusunda Türkiye'yi örnek alan Rıza Şah Pehlevi, kameralarla çekim yapılıyor olmasından etkilenmiş ve kendi ülkesinin de kayıt altına alınmasını arzu etmiştir. Bunun üzerine Türkiye'den bir ekip çekim yapmak üzere İran'a gönderilmiştir (Özuyar, 2021, s. 108-109). İran'da Mescid-i Şah gibi tarihi yapıların dışında gümüş ve altın işleyen sanatçılar da iş başındayken çekilmiştir. Bu girişimlere rağmen İran henüz tam bir modernleşme yaşamak için uygun koşullara sahip olamamıştır.



Görsel 5. *İran'da gümüş ve altın işleyen sanatçılar* (İran Şahı'nın Türkiye Ziyareti ve İran'dan Görüntüler, 1934, 00:08:18).

Yirminci yüzyılın başında yaşanan Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele'nin ardından nüfusta yaşanan kayıplar, üretimde duraksama, eğitimin geri plana düşmesi ve ekonomik buhran yorgun bir halk meydana getirmiştir. Atatürk'ün birçok alanda cesur dönüşümlere imza atmasında halkın yeniden ayağa kalkmaya olan istek ve azmi etkili olmuştur. Uzun süre yaşam ve toprak mücadelesi veren bir milletin, kendi kendini muasır medeniyetler seviyesine getirebilmesi kolay değildir. En azından temel yenilikleri batıdan almak ve bu yeniliklerin uygulamasında kültüre olabildiğince mutabık kalmaya çalışmak Atatürk'ün süreci başarıyla tamamlamasını sağlamıştır. Meşrutiyet Dönemi'nde temelleri atılmaya başlanan cumhuriyet (İnalçık, 2020, s. 20), halk tarafından daha kabul edilebilir hale gelmiş, Osmanlı Devleti'nin asırlar süren dönüşümü devrimle sonuçlanmıştır. Atatürk'ün yenileşme sürecinde savunduğu milli

devlet görüşü halkın güvenini kazanmasında etkili olmuştur. Bir kurtarıcı rolünde yer alan liderin milletin bağımsızlığı için gerekli gördüğü yenilikler, halktan destek bulmuştur. Ancak bugün bakıldığında yirminci yüzyıl boyunca yükselişte olan bir tabloyla karşılaşılıyor. Devrim baştaki performansını ileriye götürememiştir. Halk ne kadar yenilikleri benimsemiş olursa olsun, halkın kendi kendine yenilik talep etmesiyle yukardan gelen yeniliğe ayak uydurması aynı sonucu vermemektedir.

Bu bölümde modernleşen Osmanlı/Türk halkının kısa bir panoraması verilmiştir. Bundan sonraki bölümde toplumsal hayatta yaşanan değişimlere hareketli görüntüler eşliğinde bakılacaktır.

3.2. ARŞİV GÖRÜNTÜLERİNDE DEĞİŞİMİN İZDÜŞÜMÜ

Sinema Genel Müdürlüğü arşivinde yer alan hareketli görüntüler yıllara göre altı gruba ayrılmıştır. Bu tez kapsamında ilk iki grubun incelenmesi uygun bulunmuştur. 1895-1918 ve 1918-1938 diye gruplandırılan görüntüler izlenirken tarım, fabrika, bayrak, çocuk, kadın gibi imgeler takip edilmiştir. “Yıllara göre bu imgelere rastlanma oranında bir farklılık ortaya çıkacak mı?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Tablo 1. Görüntülerde Yer Alan İmgelerin Oranları

1895-1918 Yıllarında Çekilen Görüntüler		1918-1938 Yıllarında Çekilen Görüntüler	
Tarım	%3 Var %97 Yok	Tarım	%7 Var %93 Yok
Fabrika	%13 Var %87 Yok	Fabrika	%11 Var %89 Yok
Bayrak	%41 Var %59 yok	Bayrak	%77 Var %23 Yok
Çocuk	%39 Var %59 Yok %2 Belirsiz	Çocuk	%62 Var %30 Yok %8 Belirsiz
Kadın	%42 Var %54 Yok %4 Belirsiz	Kadın	%80 Var %18 Yok %2 Belirsiz

Sunulan veriler, yüz doksan sekiz hareketli görüntünün ayrı ayrı analiz edilmesi sonucunda elde edilmiştir. Ancak, özellikle erkeklerin hemen hemen tüm görüntülerde

yer aldığı ve bu durumun yıllar içinde değişmediği göz önüne alındığında, bu oran bilgisi sunulmamıştır. Öte yandan, bu veriler dışındaki diğer imgeler, çalışmanın ana konusu bağlamında detaylı bir değerlendirmeye tabi tutulmamıştır. Örneğin, hayvanların sayısı ve türleri, gösterilen mimari yapılar, esnaflar, işçiler, sunulan yemekler, kullanılan araçlar gibi görüntülerde takip edilebilecek çeşitli imgeler mevcuttur.

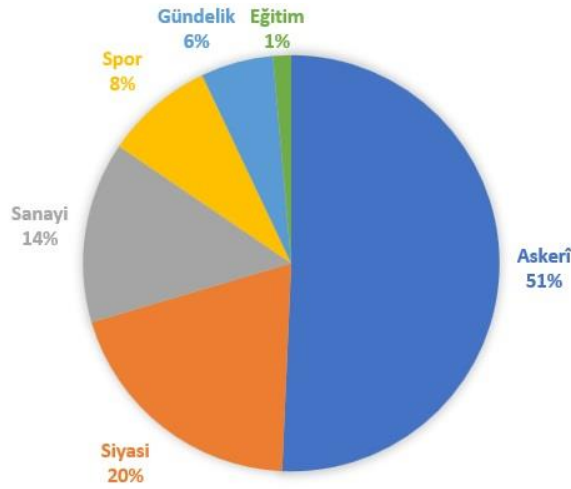
1908-1922 yılları arasında yetişkin erkek nüfusunun askere alınması ve yaşanan nüfus mübadeleleri, toprak işleme faaliyetlerinde aksamalara yol açmıştır. Ancak savaşların sona ermesi ve terk edilmiş toprakların yeniden ekilmeye başlanmasıyla birlikte, 1923-1929 yılları arasında toprak işleme oranında belirgin bir artış yaşanmıştır. Bu dönemde tarım üretimi %115 oranında artmıştır (Keyder, 2016, s. 272). Görsel materyallerde tarımsal faaliyetlere dair görüntülerin oranı, büyük çaplı bir değişim göstermese de, zaman içinde artış eğilimi sergilemektedir. Ayrıca, Atatürk Orman Çiftliği'ne yönelik özel çekimler aracılığıyla tarım faaliyetlerine özellikle dikkat çekilmeye çalışıldığı da gözlemlenmiştir. Atatürk Dönemi, Türkiye'nin kalkınma sürecinde önemli adımların atıldığı bir evredir. Bu dönemde, sanayileşme çabaları ile birlikte ülkenin kendi yerel kaynaklarına dayalı bir sanayi üretimi hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda tarım sektörü de modernize edilmeye ve verimlilik artırılmaya çalışılmıştır. Bu yolla, ülkenin ekonomik yapısının çeşitlendirilmesi ve sürdürülebilir bir kalkınma sağlanması amaçlanmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde hem devlet hem de özel teşebbüsün etkin olduğu bir ekonomik model benimsenmiş ve iki tarafın güçlenmesi için çaba gösterilmiştir. I. Beş Yıllık Sanayi Planı, dokuma, madencilik, seramik, kağıt sanayi ve kimya gibi alanlara yoğunlaşarak ülkenin kendi ham maddesiyle üretim yapmasını hedeflemiştir. Atatürk için önemli olan enflasyonsuz kalkınma hedefine ulaşmak için para politikalarına da önem verilmiştir. Bu süreçte Sümerbank ve Etibank gibi kurumlar, kalkınma planına destek sağlamış ve yerli özel sanayiye sermaye yardımı yapacak İş Bankası ve mali kaynaklar sağlayacak Merkez Bankası gibi önemli kuruluşlar da faaliyete geçirilmiştir. Bu adımlarla milli ekonominin güçlenmesi amaçlanmıştır (Karpat, 2021, s. 182). Şeker fabrikaları kurularak yerli şeker üretimi artırılmış, un fabrikalarıyla unlu mamuller sektörü desteklenmiştir. Tütün ve tütün mamulleri fabrikaları, tütün üretimini kontrollü bir şekilde yönlendirmiştir. Uçak ve uçak parçaları fabrikaları ise havacılık sektörünün gelişimine katkı sağlamıştır. Bu örnekler, Atatürk Dönemi'nde sadece sanayiye değil, ekonominin genel kalkınmasına yönelik de ciddi adımlar atıldığını göstermektedir. İncelenen hareketli görüntüler içerisinde, Kayseri Dokuma Fabrikası, Alpullu Şeker Fabrikası gibi kuruluşlara ait görüntüler bulunmaktadır. Ancak dikkate değer bir nokta, Cumhuriyet Dönemi'nin ekonomik gelişiminde büyük bir rol oynayan

fabrikalaşma sürecinin, görüntülerde yeterince vurgulanmamış olmasıdır. Bununla birlikte, demiryolu inşaatları, köprü yapımı ve madencilik gibi altyapı ve endüstri faaliyetleri daha sık kayıt altına alınmıştır. Bu görüntülerde, ülkenin altyapı gelişimi ve ekonomik büyüme çabaları açıkça görülmektedir. Bu tür altyapı ve endüstri çalışmalarının görüntülenmesi, ülkenin ilerlemesine dair bir gösterge olarak kabul edilebilir.

Osmanlı Dönemi'nde çekilen görüntülerde çocukların neden az gözüktüğü bilinmemekle beraber, savaş dönemine ait görüntülerde güvenlik nedeniyle çocukların çok fazla toplumsal hayata dahil olmadıkları/edilmedikleri düşünülebilir. Bu yıllarda oranı bir hayli fazla olan askeri görüntülerde kadınlara ve çocuklara rastlanmaması bu iki grubun görünürlük oranlarındaki düşüklüğün sebebidir. Buna karşın askeri görüntüler dışında kalanlarda kadınların yoğun olarak görüldüğü ifade edilmelidir. Özellikle fabrikalarda çekilen görüntülerde neredeyse sadece kadınlar yer almakta, oradaki varlıklarının vurgulanmaya çalışıldığı hissini uyandıran çekimlerin yapıldığı göze çarpmaktadır. Buna rağmen genel orana bakıldığında kadınlara her görüntüde rastlamak bu dönem için henüz mümkün değildir. Bu analiz sadece niceliksel bir bakış açısı sunmaktadır. Kaç kadın yer alıyor, ne kadar ekranda kalıyor, tesadüfen mi görünüyor yoksa bilinçli olarak mı çekiliyorlar bunlar göz önüne alındığında ortaya başka sonuçlar çıkmaktadır. Çalışmanın ilerleyen kısmında kadınların toplumdaki görünürlükleri üzerine bazı görüntüler ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Bu bölümde sadece sayısal verilen üzerinden döneme bakılmaktadır. 1918-1938 yıl aralığında kadınların da çocukların da görünürlük oranları artmıştır. Eğitim, okul, izcilik, bayram, yürüyüş görüntüleri kalabalık çocuk görüntülerini içermektedir. "İyi evlat yetiştirmek için iyi bir anne olmak gerekir.", "İyi evlat, iyi devlettir." gibi döneme hâkim olan düşünceler, kadınların Birinci Dünya Savaşı sırasında topluma karışmaya başlamış olması, daha fazla hak elde edebilmek için mücadele içerisinde olmaları gibi derinlemesine incelenebilecek nedenler sonucunda bu dönem aralığında kadınlar daha görünür hale gelmiştir. Sonuç olarak yıllar ilerledikçe toplumda görünürlüğü artan kadınların, görüntülerdeki varlığı da artmıştır.

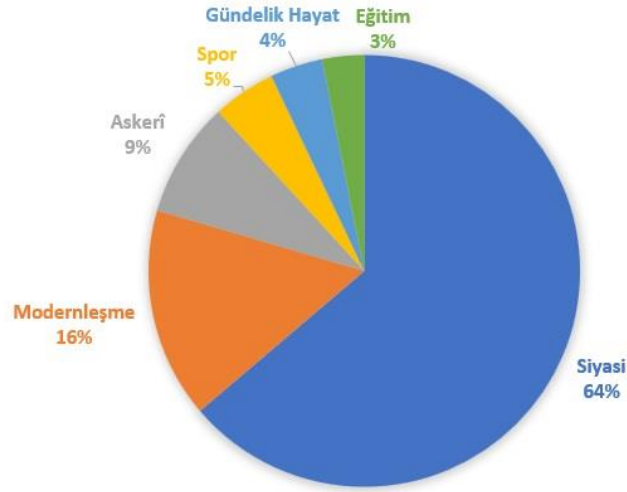
Sinema Genel Müdürlüğü, "Film Mirasım" sitesinde görüntüleri konularına göre değil, yıl aralığına göre sınıflandırmıştır. Bazen görüntüde hâkim tek bir konunun yer almıyor olması onları bu şekilde sınıflandırmayı zorlaştırmaktadır. Toplumsal değişimler üzerine çıkarımlar yapmak üzere izlenen bu görüntüler tarafımda gruplandırılmıştır. Konulara göre dağılım yapılırken görüntüye hâkim olan konu baz alınmıştır.

Grafik 4. 1895-1918 Yıllarına Ait Görüntülerin Konu Dağılımı



Uluslararası ilişkilerin hassas bir dengede olduğu 1895-1918 yılları arasında yabancı yönetici ve diplomatların karşılanması, karşılıklı ziyaretlerin gerçekleştirilmesi özellikle kayıt altına alınmıştır. Bu insanlara karşı yapılan gösterişli karşılamalar pek çok açıdan çekilmiştir. Aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin diğer milletlerin gerisinde olmadığını göstermek amacıyla fabrikalaşma ve seri üretim belgesellere konu olmuştur. Modernleşmenin bu topraklarda da yakalandığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Ordu için ve orduyla yapılan filmler ise bu tarih aralığındaki görüntülerin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Halkın savaşa olan inancı arttırmak, dış mihraklara ordunun gücünü göstermek, diğer ordular hakkında malumat almak, orduyu yeni savaş teknikleri hakkında eğitmek amacıyla askeri görüntülere rağbet edilmiştir. Askeri olayların hareketli görüntülerde ön plana çıkarılmasında da yine siyasi amaçlar etkilidir. Dünya savaşına katılan ülkelerde hareketli görüntülerin bu şekilde değerlendiriliyor olması, uluslararası bir askeri film dağıtım ağını ortaya çıkarmıştır. Özellikle Almanya-Osmanlı arasında bu amaçla film alışverişleri yapıldığı bilinmektedir.

Grafik 5. 1918-1938 Yıllarına Ait Görüntülerin Konu Dağılımı



Millî Mücadele'nin ardından siyasette köklü değişimler yaşayan ülke, bir süre bu yeniliklerin halk tarafından benimsenmesi sürecini gerekli kılmıştır. Bu sürece ait görüntülerin sayısı bir hayli azdır. Değişimlerin sağlam bir zemine yerleştirilmeye çalışıldığı yıllarda artan siyasi filmler, ülkenin uluslararası mercilere karşı duruşunu da sergilemiştir. 1895-1918 yılları arasındaki çekimlerde %51 askeri görüntü yer alırken, 1918-1938 yılları arasında %64 siyasi görüntünün yer alıyor olması dönemin demokrasiye geçiş, devletleşme ve kalkınma politikalarıyla bağdaşmaktadır. Genellikle ekonomi, tarım, bayram ve kutlama görüntülerinin hâkim olduğu 1918-1938 arasında daha çok Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınmasına odaklanan bir sinema üretim sürecinin yaşandığı ifade edilebilir.

4. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE KADININ DEĞİŞEN ROLLERİ VE HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERDE KADIN İMGESİ (1895-1938)

Kadınların toplumsal konumunun değişimine etki eden faktörler arasında biyolojik cinsiyet kimliklerinin ötesinde toplumsal kimliklerinin büyük bir rol oynadığı görülmektedir. Bu bağlamda yapılan araştırmalar, cinsiyetin evrensel bir biyolojik ayırım olduğunu vurgularken, toplumsal cinsiyetin ise sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasal yapılara bağlı olarak şekillendiğini ve soyut bir kavram olduğunu belirtmektedir. Bu görüşe göre, bireylerin cinsiyet rolleri belirlenirken yalnızca fiziksel farklılıklara değil, yaşadıkları toplumun özelliklerine de bakmak önemle vurgulanmaktadır (Gündüz, 2021, s. 31-32). Bu toplumsal cinsiyet rollerinin zaman içinde nasıl değişime uğradığı ise tarih çalışmalarında incelenmeye değer bir alanı oluşturmaktadır. Bu çalışmalar, kadınların tarihsel süreç içindeki rollerini, haklarını ve katılımlarını inceleyerek toplumsal değişimin dinamiklerini anlamaya yardımcı olmaktadır. Bu bölümde hem uluslararası düzeyde hem de Türkiye'de kadınların toplumsal rollerinde meydana gelen değişimler ele alınmıştır. Ardından hareketli görüntüler üzerinde niteliksel analiz yapılarak literatürdeki kadın tarihi ile görüntüler bir arada değerlendirilmiştir. Daha sonra bir kadın imgesinin görüntülerde takip edildiği son kısma geçilmiştir.

4.1. KADIN TARİHİNDE DEĞİŞEN DİNAMİKLER

Avrupa tarihinde, kadınların toplumsal konumu Antik çağlardan Aydınlanma Dönemi'ne kadar farklı kültür ve toplumlarda önemli değişimlere tabi tutulmuştur. Antik Roma ve Yunan dönemlerinde kadınlar, toplumsal açıdan ikinci sınıf vatandaşlar olarak kabul edilip sınırlı eğitim haklarına sahipken, Orta Çağ'da Hristiyan düşünce kadınların toplumsal rolünü etkileyerek kadınları ev içi figürler olarak tasvir etmiştir. Kadın hakları mücadelesi, Aydınlanma Dönemi'nde farkındalığın arttığı bir evrede öne çıkmıştır. Mary Wollstonecraft gibi düşünürler, kadınların eşitlik taleplerini savunmuşlardır (Bock, 2004, s. 90-91). Tahta çıkan kadın liderler de Avrupa tarihinde önemli bir rol oynamıştır. On sekizinci yüzyılın sonlarında kadın hakları mücadelesi daha da belirginleşmiştir. Fransız Devrimi, kadınların toplumsal katılımını artırmış ve kadınlar eğitim, istihdam ve toplumsal haklar konusunda taleplerde bulunmuşlardır (Çakır, 2011, s. 56). On dokuzuncu yüzyılda Batı'da kadınlar eğitimde eşitlik, iş fırsatları ve medeni haklar için örgütlenmişlerdir (Bock, 2004, s. 43-44). Türkiye Cumhuriyeti ise kadınlara çağdaşlarına göre erken bir dönemde siyasi haklar tanımıştır. Bu bağlamda, kadın hakları mücadelesi Avrupa tarihinin önemli

bir parçasını oluştururken, Türk kadını siyasi haklarını kazanmıştır. Devam eden kısımda yaşanan değişimlerin çözümlenebilmesi için kısaca Türk kadınının tarihine değinilecektir.

Genel olarak bakıldığında Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların toplumdaki konumu, geleneksel İslam kültürü ve Osmanlı hukuk sistemi tarafından belirlenmiştir. Kadınlar, aile içinde anne ve eş olarak önemli bir rol oynamakla birlikte, sosyal yaşamda daha kısıtlı bir alanla sınırlıydılar. Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınların genellikle ev işleri ve çocuk bakımı gibi geleneksel rollerde yer almasını öngörürken, erkeklerin iş ve siyaset gibi daha kamusal alanlarda faaliyet göstermelerini bekliyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitim genellikle erkek çocuklara yönelik olmuştur. Kadınlar için eğitim olanakları sınırlıydı ve çoğunlukla temel ev işleri ve anne rolüyle ilgili bilgiler verilirdi. Bu durum, kadınların toplumsal ve ekonomik açıdan erkeklerle eşit düzeyde yer almasını engelleyen önemli bir faktördür. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine doğru, batılılaşma hareketleri ve modernleşme çabalarıyla birlikte kadın hakları konusunda bazı adımlar atılmıştır. Osmanlı'da kadınların eğitime ve toplumsal yaşama katılımına yönelik ilk önemli adımlar, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmüştür. Bu dönemde kadınların eğitimi ve kültürel faaliyetleri artmış, özellikle üst sınıf kadınlar arasında entelektüel bir çevre oluşmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde kadınlar, daha fazla sosyal ve ekonomik faaliyete katılmaya başlamış, bazı şehirlerde kadınların eğitim ve istihdam olanakları artmıştır. Ancak, genel olarak bakıldığında Osmanlı toplumunda kadınların siyasi hakları ve kamusal alanda temsiliyeti oldukça sınırlı kalmıştır. Bu değişimler çağında kadınlar tarafından farklı görüşler savunulmuştur. Eski Türklerde kadının yeri üzerine kaleme alınan eserler bazı kesimleri Türk geleneklerine dönmenin gerekliliğine inandırırken bir diğer kesim, İslamiyet'in ortaya çıktığı zamanları örnek alarak dinin özüne dönmeyi önermiştir. Sadece kadınlarla ilgili değil, birçok konuda örnek alınan Batı kültürü ise üçüncü kesimi oluşturmuştur. Bu dönemde Ziya Gökalp gibi önemli düşünürler, Türk ve Orta Asya toplumlarında kadının toplumsal rolünü analiz etmiştir. Eski Türklerde kadınlar, devlet işlerinde etkin rol oynamış, toplumsal ve ekonomik faaliyetlere katılmıştır. Özellikle Toy toplantılarında kadınların söz sahibi olduğu görülür (Seyitdanlıoğlu, 2009, s. 6). Eski Türklerde ana ve baba soyu eşit kabul edilirken, kadınların çeşitli alanlarda faaliyet gösterdiği ve devlet işlerine katıldığı gözlemlenmiştir (Gökalp, 1968, s. 144). Bu dönemde kadınlar, çocuk yetiştirme, ev işleri, elbise dikme gibi konularda da faaliyet göstermiştir (Gökalp, 1968, s. 159). Gökalp'in çalışması, Cumhuriyet dönemi feminist düşüncelerde kadın özgürleşmesinin Orta Asya kökenli ve Batı'dan bağımsız bir yönü olduğunu vurgulamasıyla dikkat çekmiştir (Kandiyoti, 2007, s. 147).

İslam'ın doğuşundan itibaren kadınların, okuma yazma bilme ve öğretmenlik gibi aktif görevleri üstlendiği bilinmektedir bu durum İslam kültüründe dini eğitim hakkının her birey için önemini vurgulamaktadır (Hizmetli, 2019, s. 96-98). İslam'ın Orta Asya'da devlet dini haline gelmesiyle toplumsal yaşam ve aile anlayışı değişmiştir (Özaydın, 2001). Türkler İslamiyet'in kabulüyle yeni bir kültür oluşturmuş ve bu kültürü Anadolu'da uzun süre yaşatmıştır. Afet İnan'a göre, İslam medeniyetinin doğuşu ve gelişiminde Arap, İran ve Türk etkileri öne çıkar. İslam'ı kabul eden Türk kavimlerinin tarihi, Orta Asya ile Ön Asya'da kurulan devletler ve Anadolu'da yayılan Osmanlı İmparatorluğu olmak üzere iki kısımda değerlendirilmelidir (İnan, 2022, s. 33). İncelenecek hareketli görüntülerin tarihi dikkate alındığında, Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'ne odaklanmak doğru olacaktır.

Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Dönemi'nde, kadınlar Türk geleneklerine uygun bir yaşam sürdürmüştür. Anadolu'daki Bacıyan-ı Rum Teşkilatı, kadınları içinde barındıran bir yapı olarak faaliyet göstermiş ve kadınlar askerlerin giyim, yiyecek gibi ihtiyaçlarını karşılamış, hatta savaflara katılmıştır (Kısıklı, 2021, s. 143). Bu davranışlar, ilerleyen yıllarda Osmanlı Rus Harbi ve Millî Mücadele dönemlerinde de tekrarlanmıştır. Ancak zamanla kadınlar toplumsal yaşamda daha geri planda kalmıştır. Kadınların toplum içindeki davranış biçimleri ve kuralları, devlet otoritesi tarafından resmi fermanlarla belirlenmiştir. Osmanlı Devleti'nde sosyal ve kültürel çeşitliliğin bir sonucu olarak tek bir kadın modeli yer almamaktadır. Toplumun Müslüman ve gayrimüslim kadınlar olarak ikiye ayrılmasının dışında; şehirdeki ve saraydaki kadınlar ile kırsal bölgelerde yaşayan kadınlar arasında önemli farklılıklar olduğu ifade edilmelidir. Şehirdeki kadınların daha özel bir yaşam tarzına sahip olduğu ve genellikle evin içine yaşamlarını sürdürdükleri, kırsal kesimdeki kadınların ise ekonomik üretimde ve toplumsal etkileşimde daha aktif bir rol üstlendikleri görülmektedir (Kırkpınar, 2001, s. 82). On dokuzuncu yüzyılın başlarında şehirlerde güvenliğin yeterince sağlanamıyor olması padişahları kadınlar konusunda daha korumacı hale getirmiştir. 1809 yılında II. Mahmud, kızı Ayşe'nin doğumu adına birkaç gün sürecek şenlikler düzenletmiş lakin tebdil-i kıyafet gezdiği sırada gece geç saatlerde sokaklarda şenlikleri izleyen kadınların varlığını gördükten sonra yaşanabilecek sorunların önüne geçmek adına kutlamaları iptal etmiştir (Boyar & Fleet, 2014, s. 57). Bu olaydan iki yıl sonra ise kısıtlamaların boyutu değişmiştir. 1810 yılının ramazan ayında otoriteler, Üsküdar'da kadınların fazla göz önünde olduğunu iddia ederek sokağa çıkma yasağının getirilmesine neden olmuştur (Boyar & Fleet, 2014, s. 117). Osmanlı Devleti'nde akraba ziyaretleri, saray şenlikleri ve alışverişin dışında hamamlar ve mesire yerleri kadınların sosyalleştiği temel mekanlar arasındadır. Bazı dönemlerde mesire alanlarında yaşanan uygunsuz durumlar kadınların buralara

gitmesinin bazı kurallara bağlanmasına neden olmuştur. Gün, saat, bölge kısıtlamaları ve kalabalıkla gitme şartları konmuştur. “Ulema-i Magrib'den İbnü'l Hac şöyle diyordu: "Bir kadın ömründe ancak üç kere evden çıkabilir: Birisi gelin olduğu gün kendi evine gitmek için; ikincisi babasının cenaze alayında bulunmak için; üçüncüsü bizzat mezara girmek için!..." (Toprak, 2022, s. 198).

Kadın tarihi çalışmalarında kaynak olarak değerlendirilebilecek türlerden biri olan seyahatnameler, özellikle on sekizinci yüzyıldan itibaren seyahat eden kadınlar tarafından kaleme alınanlar, bu dönemdeki değişimlere dair bilgiler sunmaktadır. Lady Montagu, Lady Brassey ve Grace Ellison'ın Osmanlı topraklarına yapmış oldukları ziyaretler bu konuda kaynaklık etmektedir. Lady Brassey, 1874 ve 1878 yıllarında İstanbul'a yapmış olduğu ziyaretler sırasında yaşadıklarını kitap haline getirmiştir (Ezer, 2012, s. 47). Türk kadınlarını genellikle olumlu bir şekilde tasvir etmiş olsa da onları Batılı kadınlardan daha alt bir konumda görmekten kaçınmaz. Bu düşüncesinin altında hareme olan ön yargısı yatmakta olabilir. Ayrıca, Türk kadınlarının kullanmaya başladıkları ince yaşmaklar ile doğulu kıyafetleri bırakmaya başladıklarını ve Batı modasını taklit etmeye başladıklarını söyler. Lady Brassey gibi düşünen kişiler Osmanlı kadınının batılılaşma çabasını yererek doğulu yönlerini ön plana çıkarma çabası içerisinde olmuşlardır (Ezer, 2012, s. 48). Grace Ellison, Türkiye'deki kadınları tipik kalıpların dışında anlatabilmiş, tek başına bir kadın gazeteci olarak 1905-1927 yılları arasında beş kez Türkiye'ye seyahat ederek değişimin yoğun yaşandığı dönemlere tanıklık etmiştir, bu yönüyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Ellison'ın İstanbul'daki gözlemlerine dayanarak, kadınların Batılılaşma ve özgürleşme çabalarını, kendi içlerindeki çelişkilerini, peçeyle çarşafın kadınlar üzerindeki etkilerini ve bu kadınların çoğunun peçeden vazgeçmek istemediğini anlamak mümkündür. Ellison, seyahatnamelerinde kadınların hem modernleşme sürecine uyum sağlama isteğini hem de geleneksel uygulamalara bağlılıklarını tasvir etmiştir (Ezer, 2012, s. 51-53). Kadınların on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren sözünü ettikleri hak talepleri daha çok toplumsal hayatta var olabilmek, eğitim ve iş hayatında yer alabilmek üzerinedir. Bunlar talep edilirken ilk başta görüşler, kılık kıyafet gibi örf ve adetlerin korunması yönüdeyken bir süre sonra yerini her konuda yeniliğin elzem olduğu fikrine bırakmıştır. Çarşafa karşı “millî moda” anlayışı yerleşmeye başlamıştır (Toprak, 2022, s. 205). Osmanlı-Türk kadınının giyim tarzı, ev içi ve ev dışı giysi olarak iki ayrı özellik taşırdı. Ev içi giysiler gösterişli ve şatafatlı olup ailenin zenginliğini yansıtırken, ev dışında tercih edilen ferace ve çarşaf gibi giysiler daha örtücüdür. Bu giyim tarzları, kadın tarihine dair toplumsal dinamikleri ve cinsiyet rollerini yansıtan önemli ipuçları sunar. Ayrıca, dönemin güvenlik kaygıları bazen giyim üzerinden de

kendini göstermiştir, örneğin çarşaf yasağı gibi (Çakır, 2011, s. 245-249). Bu durum, kadın tarihini anlamak için giyim gibi unsurların da dikkate alınması gerektiğini vurgular. Henüz tarihler 1726'yı gösterirken bile Müslüman kadınların, yabancı kadınları örnek alarak kılık-kıyafetlerini değiştirmeye başlaması, şapka takmaları ve süs için para israfına sebep olmaları hakkında ferman bulunmaktadır (T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, 2015, s. 81).

“I. Dünya Savaşı boyunca özellikle alt sınıfa mensup çalışan kadınların sayısının artması, kadını dışarıda daha görünür kılmıştır. Sosyal hayata katılan kadın, giyiminde süsten ziyade kullanışlılık ve rahatlığı esas alarak, gündelik elbisesinin üzerine sade bir pelerin giymeye başlamıştır. Ayrıca Bolşevik İhtilali sonrası İstanbul'a gelen Ruslar, kadın giyiminin değişiminde etkili olmuştur.” (Argıt, 2015, s. 262).

Avrupa'daki ülkelerde kadınların yaşam standartları, sosyal hayatları, kılık-kıyafetleri, eğitim seviyeleri hakkında bilgi sahibi olmak, Osmanlı/Türk kadını üzerinde etkili olmaya başlamıştır. Okuma bilen kadınlar, 1908 ile artan dergilerde Batı modasını takip etmeye başlamış, çarşaf ve peçe süs haline gelerek yerini bot, çorap ve eldiven gibi aksesuarlara bırakır olmuştur. Ancak bu değişim kısıtlı bir çevreyle sınırlı kalmıştır. Daha çok gayrimüslimlerin ikamet ettiği Pera'nın popülerliği yirminci yüzyılda iyice artmıştır. İlk sinema salonlarının da burada açıldığı daha önceki bölümlerde ifade edilmişti. Gayrimüslimlerin haricinde üst tabaka Müslüman erkeklerinde uğrak yeri haline gelen Pera, zamanla kadınları da ağırlamaya başlamıştır. Kadınlar matinesi, kadınlara özel loca ve gösterim saatleri düzenlenmeye başlamış, dükkanlarda bulunan batılı tarzda kıyafetler kadınlar tarafından rağbet görür olmuştur. Sultan Abdülhamid, sokakta “uygunsuz” kıyafetlerle dolaşan Müslüman kadınların artmasından endişe duymuş, bu konuda önlemler almıştır (Boyar & Fleet, 2014, s. 330). 1920 yılında gerçekleşen Sultanahmet Mitingi'nde kalabalık kadın grupları da yer almıştır. Kameralara yansıyan bu kadınların farklı giyim tarzlarına sahip oldukları dikkat çekmiştir. Kimisi çarşafını yüzü açık kullanırken kimisi kapalı kullanmayı tercih etmiştir. Çoğunluğu çarşafı olmakla beraber renkli giyinen ve şapka takanlarda bulunmaktadır. Bu kişilerin aydın kesimden kimseler olduğu tahmin edilmektedir (Baykal, 2019, s. 79). Ziya Gökalp, kadın özgürlüğü konusunda mevcut problemleri üç başlıkta toplamış; çözüm içinse ekonomide, eğitimde ve hukukta reformların gerçekleştirilmesini savunmuştur (Berkes, 2019, s. 448). On dokuzuncu yüzyıldan itibaren kadınların toplumsal rollerinde meydana gelen yoğun değişimler dört ana başlık altında özetlenmeye çalışılmıştır.

4.1.1. Eğitimde Fırsat Eşitliği

Osmanlı Devleti'nde kız çocukları ve kadınların dinini ve geleneklerini doğru öğrenmek için temel bir eğitimden geçtiği veya özel ders aldığı bilinmektedir. Bu konuda az olmakla beraber örnekler mevcuttur (Faroqhi, 2005, s. 128). Kız çocukları, sıbyan mekteplerinde belirli bir süre erkek çocuklarla birlikte eğitim almışlardır; bazı durumlarda ise yalnızca kız öğrencilerin kabul edildiği kız mekteplerinde eğitim görmeye başlamışlardır. On yaşından sonra, cinsiyetlere göre eğitim ayrılmış; hafız olmak isteyen kız çocukları, "ev mektepleri" olarak adlandırılan yerlere giderek eğitimlerine devam etmişlerdir. Hoca Hafıza Hanım Mektebi ve Hacce Hoca Fatma Hanım Mektebi gibi mekanlar, bu ev mekteplerine örnek teşkil etmektedir (Abdülaziz Bey, 1995, s. 100). İyi bir ev hanımı olmak, kadınların birinci vazifesi olarak görülmekteydi. Bu nedenle belli bir yaşa geldikten sonra, soylu veya yoksul fark etmeksizin, ev işleri kız çocuklarına öğretilmeye başlanmıştır. Bilhassa çeyizlik dokuma işine çok önem verilmiştir (Abdülaziz Bey, 1995, s. 103). Modernleşme hareketleriyle birlikte kadınların eğitime dahil edilmesi için 1842'de ebelik kursları, 1858'de kız rüştiyeleri, 1870'de de kız öğretmen okulları açılmaya başlamıştır. I. Meşrutiyet Dönemi, eğitim fırsatlarının kısmen genişletildiği ve kadınlara boşanma hakkının tanındığı bir dönemi işaret etmektedir; çok eşlilik durumu ise kadının rızasına bağlanmıştır. II. Meşrutiyet sonrası gerçekleştirilen düzenlemeler, kadınların toplum içerisinde daha aktif bir rol üstlenmeye başladığı bir evreye işaret etmektedir. Eğitim alanında gösterilen çabalar sonucunda ise kadınlar için ilk üniversite olan "İnas Darülfünunu" kurulmuştur (Tekeli, 1985, s. 1190). Özellikle büyük şehirlerde yaşayan ve varlıklı ailelere mensup kızlar eğitim olanaklarından yararlanmaya başlamıştır. Böylece aydın bir kadın zümresi şehirlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde kadın ve aile konularını işleyen gazete ve mecmualar yayınlanmaya başlamıştır. II. Meşrutiyet Dönemi'nde Anadolu'da yayınlanan gazeteler de kadın faaliyetlerine geniş yer ayrılmaya başlamıştır (Kısıklı, 2021, s. 153).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadın hakları talebinin artmasında yabancı okulların da etkisi olmuştur. Önce misyonerlik amacıyla açılan bu okullar daha sonra dini eğitimin dışına çıkarak Amerikan eğitim müfredatına yakın bir modeli izlemeye başlamıştır. Daha çok aydın kesime mensup kız çocuklarının gittiği bu okullar, Osmanlı Türk kadınının kendini geliştirmesine ön ayak olmuştur.³⁰ On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren kadınların eğitimde yer almasına karşı çıkan bir takım bilimsel

³⁰ Ayrıntı için bkz. (Jenkins, 2014).

çalışmalar yapılmış, kadın beyni küçümsenmekle kalmamış, eğitim gören kadının doğurganlığının tahrip olacağı bile iddia edilmiştir. Bu tarz çalışmalar mevcutken kadınları anne kimliği ile sınırlı tutmaya çalışan bir erkek egemen toplumun var olması o dönem için şaşırtıcı değildir (Toprak, 2022, s. 295). 1908 ilk baharında İstanbul Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde eğitimden uzaklaştırılan Nazlı Halid isimli bir kız ihtilal sonrasında okula dönmeye hak kazanmış ve 1910'da diplomasını almıştır. Kaleme aldığı yazısında kadınların, faydalı değişime ön ayak olmak için çabaladıklarını ancak çoğunun zihinlerini geliştirecek okullara gitmekten mahrum olduklarını ifade eder. Erkeklerin olmadığı yerde onların yerini doldurmak veya onların yanında yardımcı olmanın dışında kendi ayakları üzerinde durabilmek ve özgürce hareket edebilmek için eğitim görmenin şart olduğunu savunur (Jenkins, 2014, s. 148). Aynı kolejden üstün başarı belgesiyle mezun olan Halide Edip de ihtilalle beraber kalemini konuşurmaya başlamış, editör yardımcılığına yükselmiştir. Bu dönemde yazdığı tarih, kadın özgürlüğü, eğitim hakkı ve yeni okulların müfredatları konulu yazıları oldukça rağbet görmüştür (Jenkins, 2014, s. 150). Bir İngiliz gazetesine yazdığı yazısında Halide Edip; kendi ayakları üzerinde durabilecek, kendi başına konuşabilecek kadınların tek tük olduğu düşüncesinin ihtilal sonrasında artan kadın yayınlarıyla çürütüldüğünü ifade eder ve medenileşen kadına seslenir: "Kap kara cehalet bulutlarını dağıtmak için gelin ve bize yardım edin. Bizler cehaletin köleliğinden kurtulmak için bundan böyle çok çalışacağız." (Jenkins, 2014, s. 151-152). 1912-1913 Balkan Harbi ve Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'da yiyecek temini, su kıtlığı, salgın hastalıklar gibi pek çok soruna sebep olmuş olsa da İstanbul Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde eğitim devam ettirilmiştir. Bu şartlar altında bazı fakir ailelerden ölen kimseler arasında iki kolej öğrencisi yer almıştır (Jenkins, 2014, s. 219). Ancak bu iki kaybın dışında Türk kızları eğitimlerini tamamlamak için her şartta okula devam etmeye çalışmış, mezun olduktan sonra gerek evlerde gerek okullarda öğrendiklerini diğer Türk kızlarına öğretmek üzere işe koyulmuşlardır. Kadınların öğrenmeye olan ihtiyaç ve talebiyle, bunu karşılayacak nitelikte insan sayısının artışı geçmesi değişime ivme kazandırmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında kadınların eğitim ve iş hayatına katılımı daha da önem kazanmış ve kadınların toplumdaki rolleri giderek genişlemiştir. 3 Mart 1924 tarihinde çıkan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitim alanında düzenlemeler yapılmıştır. Karma eğitim uygulamasının başlamasıyla, kadınlar da erkeklerle eşit fırsatlara sahip olarak eğitim almaya başlamıştır. Uzun süren savaşıardan sonra Türkiye'nin kalkınması için gerekli insan gücünün niteliği de büyük önem taşıyordu. Atatürk bu amaçla başarılı Türk gençlerinin Avrupa ülkelerine eğitim için gönderilmesini sağlamıştır. Bu öğrenciler

arasında, Fransızca öğrenmesi için Lozan'a gönderilen Afet İnan, kimyager Remziye Hisar, ilk kadın savaş pilotu Sabiha Gökçen, gökbilimci Nüzhet T. Gökdoğan ve ilk kadın arkeolog Jale İnan gibi önemli isimler bulunmaktadır (Erkan, 2021, s. 206-208).

4.1.2. Kadınların Toplumsal Örgütlenmesi

Meşrutiyet Dönemi, kadınlar için önemli bir dönemeç olmuştur. İlk kadın cemiyetleri kurulmuş ve toplumda kadınların siyasi hakları konusunda farkındalık oluşmaya başlamıştır. Bu süreçte batılılaşmayı savunanlar, kadınların eğitimi, çalışma hayatına katılımı, özgürlükleri ve aile içindeki rolü konularında gazete ve dergiler aracılığıyla seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Cemiyetler hem kültürel faaliyetlerin yürütülmesinde hem maddi manevi katkılarda bulunmasıyla hem de gerek dergi gibi yayınlarla gerekse eğitim kurumları açmakla dönem kadınlarına destek verici rol üstlenmiştir. Halide Edip tarafından kurulan “Kadınlar Teali Nisvan Cemiyeti” gibi cemiyetlerde iyi derece Türkçe okuma yazma ve İngilizce öğrenme koşulları bulunurken aynı zamanda toplum, edebiyat, fen, resim, nakış, dikiş gibi alanlarda eğitimler verilmiştir (Çakır, 2011, s. 97-99). 1911 yılında kurulan “Hilal-i Ahmer Cemiyeti Hanımlar Heyeti” gibi yardım ve ülke savunması amacı güden cemiyetler ise özellikle Balkan Savaşları sırasında örgütlenmeye başlamıştır. Kuruluş, savaş mağdurlarına yardım etmenin dışında savaş sırasında ihtiyaç duyulan sağlık personelinin yetiştirilmesinde de öncü olmuştur. Kadınların hemşire olarak hem cephede hem şehirlerde yer alması sağlanmıştır (Çakır, 2011, s. 101). Balkan Savaşları yıllarında ekonomik nedenlerle kadınlar, erkek işgücünün azalması ve geçim derdiyle çalışmaya başlamak durumunda kalmışlardır. 1916 yılında kurulan “Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyyesi”, binlerce kadının iş bulmasına yardımcı olmuştur. Osmanlı'da kadın cemiyetlerinin açılmasında sadece kadınlar öncü olmamıştır. Örneğin, “Teâlî-i Vatan Osmanlı Hanımlar Cemiyeti”, kurucularının çoğunlukla Selanikli erkekler olduğu dikkate alındığında, erkeklerin kadınların örgütlenmesinde girişimci rol oynadığı anlaşılmaktadır. Derneğin yayın organı olan “Hanımlara Mahsus Gazete” ise Osmanlı kadınlarının ilerlemesi ve vatan menfaati odaklı yazılar yayınlamıştır. Varlıklı kesimden kadınların aktif katılımıyla gelişmeleri takip eden bir yapıya dönüşmüştür (Toprak Z. , 2022, s. 19-20). “Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyyesi”de başta Enver Paşa olmak üzere erkeklerin öncü olduğu bir cemiyettir.

Dergi ve gazeteler, cemiyetlerin kuruluş amacını, faaliyetlerini ve düşüncelerini günümüze taşımakta aracı olmuştur. “Kadınlar Dünyası” dergisinde kadın hukuku ve

hakları, iş hayatı, eğitim, aile yaşamı ve toplumsal konular tartışılmış, yerli ürün ve vatan sevgisi gibi çeşitli konular işlenmiş, ansiklopedik bilgiler sunulmuştur. Dergi içeriği, kadınların hem sosyal hem de hukuki durumuna dair tartışmaları ve geniş bir yazar yelpazesıyla yazılmış makaleleri kapsamaktadır. Derginin ayrıca giyim, ev eşyaları, temizlik ürünleri, makyaj malzemeleri ve kadınlar için duyurular ve reklamlar içerdiği belirtilmektedir (Çakır, 2011, s. 157). Bu cemiyetlerin ve yayın organlarının, toplumu ve bilhassa kadınları Cumhuriyet sonrasında yapılacak olan inkılaplara hazır hale getirici bir özellik taşıdığını söylemek mümkündür. Elbette bu cemiyetlerin her bölgede ve şehirde aynı yoğunlukta faaliyet gösterdiğini ve her kesimden kadının bu cemiyetlerin üyesi olduğunu düşünmek yanıltıcı olur. Kuruluş yeri açısından değerlendirildiğinde II. Meşrutiyet sonrası açılan cemiyetler, Selanik ve İstanbul'da yoğunlaşmıştır. Eğitim ise henüz yeterince yaygın olmadığı için dergilerdeki yazıların kısıtlı bir okuyucu kitlesine sahip olduğu sonucuna varılmaktadır.

4.1.3. İş Dünyası ve Kadın

Osmanlı Devleti'nde kendi işini yaparak ekonomik özgürlüğe sahip olan kadınlar, çok yaygın olmamakla beraber mevcuttu. Dul kalan bazı kadınların, aile evine dönmeyerek tarlasını işletmeye devam ettikleri bilinmektedir. Bunun dışında, genelde gayrimüslimler yapıyor olsa da bohçacılık yapan kadınlara da rastlanmaktadır. Bir başka örnek ise ipek ve dokuma ile ünlü Bursa'da on yedinci yüzyılda bazı kadınların kendi el işlerini vergi vermeden sattıkları bir çarşının bulunmasıdır (Faroqhi, 2005, s. 135). Büyük kentlerde az sayıda da olsa bazı kadınların gelir elde ettiği, iplik işleri, dokumacılık, nakış gibi faaliyetlerde bulunarak ürünlerini özel kadın pazarlarında veya hamamlarda satma, zengin ailelerin hizmetçisi olarak çalışma gibi alanlarda faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Ancak kadınların iş hayatındaki rolünün yaşadıkları yerle bağlantısı olduğu öne sürülmektedir. On yedinci yüzyılda Bursa'da kadınların ticaret yaptığı belirtilirken, aynı dönemde Kayseri'deki kadınların miras davaları, evlilik sorunları ve borçlar gibi daha sınırlı konularda belgelere yansydıkları ifade edilir (Faroqhi, 2000, s. 9-13).

Yirminci yüzyılda kadınlara yeni meslek sahaları açılmış ve mali bağımsızlık kazanmaya başlamışlardır. Avrupa ülkelerinde Birinci Dünya Savaşı sonrası kadınlara hakların tanınması daha çok söz konusu olmuştur. Bunun temel nedenlerinden birisi de erkekler gibi çalışarak emek harcayan kadınların neden onlar gibi seçimlerde söz sahibi olmadıklarını sorgulamaya başlaması olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, bazı batılı ülkelerde elde edilen kadın haklarına karşılık, Osmanlı toplumunda kadınlar

henüz siyasî haklarını elde edememişlerdir. Ancak, 19 Mayıs 1919'da Mustafa Kemal Paşa önderliğinde Millî Mücadele başlatılmasıyla kadınların aktif katılımı ve toplumda gösterdikleri fedakârlıklar, Osmanlı toplumunda da kadınların siyasî ve toplumsal statüsünün değişimine katkı sağlamıştır. Ancak savaşın bitmesiyle evlere dönen erkekler ve çalışma hayatına alışan kadınlar arasında toplumsal rollerde belirsizlikler yaşanmaya başlamıştır. Kadınların toplumsal konumlarının ve haklarının kesin bir şekilde tanımlaması ile bu sorunun önüne geçmek mümkün olacaktır. Savaş sonrası bağımsızlığını koruyarak kalkınmaya çalışan bir ülke için hem eğitilmiş insan hem de iş gücü en önemli kaynağı oluşturmaktadır. Bu noktada kadınların toplumsal hayattaki rolü bilhassa önem arz etmektedir. Henüz on sekizinci yüzyıldayken Mary Wollstonecraft bu konuya şöyle açıklık getirmiştir: “Kadınları mantıklı varlıklar ve özgür yurttaşlar haline getirin, o zaman iyi birer ev kadını ve anne de olacaklardır.” (Bock, 2004, s. 90)

4.1.4. Haklar ve Siyasal Katılım

Osmanlı Devleti'nde yaşayan kadınlar çağdaşlarının yanında hak ve özgürlükler konusunda geri bir konumda değildi, pekâlâ diğer ülkelerde de bu konularda alınan kararlarda gecikmeler yaşanmıştır. Şeriata göre kadının tanıklığı erkeğinkinin yarısına eşit olsa da kadınlar reşit olduktan sonra hukuksal kimlik kazanarak mahkemeye başvurma hakkına sahip oluyordu. Ayrıca Avrupalı kadınların aksine evlendikten sonra mal varlığının denetimini de elinde tutabilmekteydi (Faroqhi, 2005, s. 115). Ancak Osmanlı/Türk kadını diğer batılı milletlerin kadınlarından ayıran en büyük fark eğitimin yeterince yaygın olmaması ve ekonomik yeterliliğini kendi kendine sağlama imkanının kısıtlı olmasıydı. Bu problemlerin aşılma başlanmasıyla haklar ve siyasal katılım konusunda değişimler yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda aile hukukuna yapılan ilk doğrudan müdahale, başarılı olmasa da 1917 tarihli Hukuk-u Aile Kararnamesi olmuştur (Kandiyoti, 2007, s. 107). Bu kararname, dini esaslara dayanan bir düzenleme olmakla birlikte, Türk aile hukukunda önemli bir adım olarak kabul edilebilir. 1926 Medeni Kanun'u ise daha laik ve modern bir yaklaşımla aile hukukunu düzenlemiştir. Türk Medeni Kanunu'nun kabulü, Cumhuriyet döneminde kadınların toplumsal statüsünde gerçekleşen önemli adımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Bu kanunla, Türk kadınları yasalar önünde tam anlamıyla erkeklerle eşit hale getirilmiş ve kişi hak ve ilişkileri bakımından çağdaş ülkeler düzeyine çıkarılmıştır. Medeni Kanun, kadınların toplumsal ve ekonomik hayatta daha önce görülmemiş bir özgürlük kazanmasına katkı sağlamıştır. Artık kadınlar, herhangi bir mesleği yapabilme hakkına sahip olmuş ve ekonomik hayatta

erkeklerle eşit konuma gelmiştir. Bu, kadınların iş gücüne katılımını artırmış ve toplumda daha aktif bir rol oynamalarına olanak tanımıştır. Ayrıca, Medeni Kanun sayesinde aile içi ilişkilerde de kadınların hakları güçlendirilmiştir. Eşler arasında eşitlik ilkesi kabul edilmiş, kadınların mülkiyet hakları güvence altına alınmış ve evlilik birliğinin dayandığı temel ilkeler modern anlayışla uyumlu hale getirilmiştir. Medeni Kanun, Türk kadınlarının toplumda ve hukuki düzlemde daha güçlü bir konuma gelmesine ve kadın haklarının korunmasına büyük katkı sağlamıştır (Erkan, 2021, s. 211-212).

Türkiye'de kadınların siyasi örgütlenmesi Millî Mücadele sonrasında etkisini göstermiştir. 1923'te "Kadınlar Halk Fırkası" adıyla kadınlar tarafından bir siyasi örgüt kurulmuştur. Ancak bu fırka 1924'te "Türk Kadın Birliği" adına geçmiştir. Birliğin öncelikli amacı, kadınları eğitimde ve toplumsal konularda ileri bir seviyeye taşımak olmuştur (Toprak Z., 1994, s. 8). Fırkanın ve birliğin kurucularından olan Nezihe Muhiddin, bir müddet sonra mücadelesini bireysel olarak yürütmeye başlamış ve 1928 yılı itibariyle birliğin başına Latife Bekir Hanım geçmiştir. İkinci dönem olarak adlandırılan bu dönemde kadınların eğitim, istihdam ve yardım konularındaki ihtiyaçlarına odaklanılmıştır. Kız Talebe Yurdu'nun açılması, işsiz kadın ve erkeklere yardım, yoksul çocuklara yardım ve ücretsiz yabancı dil eğitimi desteği gibi olanaklar sağlanmıştır (Gürtunca, 2020, s. 61). Hem birliğin hedeflerine ulaşma çabası hem de kadınların toplumsal refahı artırmak için yaptıkları Türk kadın hareketinin güçlü ve etkili bir parçasını oluşturmuştur. Öte yandan ilerleyen yıllarda birliğin de etkisiyle, kadınlara siyasi haklar verilmeye başlanmıştır. 1930'da Belediyeler Kanunu, ardından 1934'te milletvekili seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. 1935'te ise Türkiye'de Uluslararası Kadınlar Birliği'nin kongresi düzenlenmiş, bu dönemdeki ilerlemeler dünya kadın hareketi için örnek teşkil etmiştir (Toprak Z., 1994, s. 9). Latife Bekir Hanım'ın çabaları ile Türkiye'de gerçekleştirilecek olan bu kongre için ülke çapında hummalı bir çalışma yürütülmüştür. Sadece Türk Kadınlar Birliği değil hükümette bu çalışmalara destek verici rol üstlenmiştir. Gazi Mustafa Kemal'in onayıyla kadın delegelere harçsız vize verilmesi, özel otobüs seferleri ve indirimli seyahat hakkı gibi ayrıcalıkların sağlanması kongreyi ve katılımcıları teşvik edici girişimlerdir. Ayrıca kongreye özel, önemli kadın şahsiyetleri konulu bir pul koleksiyonunun dünyada ilk defa yapılmış olması kadınların toplum içindeki yerini onurlandırmayı ve vurgulamayı amaçlamıştır. Bu pullarda "Türk Kadınının Kurtarıcısı" yazısıyla birlikte Atatürk'e de yer verilmiştir (Gürtunca, 2020, s. 68-70). Kadın hareketinin toplumsal değişimdeki etkisini ve kazanımlarını anlamak için bu tür detaylar oldukça değerlidir.

Uluslararası Kadınlar Birliği'nin on ikinci kongresi, tarihsel bir dönemeç olarak değerlendirilebilir. Bu kongrenin İstanbul'da toplanmış olması, Türk kadınının siyasi haklarını elde edişinin sembolik bir yansımasıdır. Birçok ileri Batı ülkesinde kadınlar henüz siyasi haklarını elde edememişken, Türkiye gibi geleneksel toplum yapısına sahip bir ülkede kadınların seçme ve seçilme hakkını elde etmesi, kadın hakları hareketi açısından önemli bir örnektir. Bu kongreye katılan delegelerin sık sık vurguladığı gibi, Türkiye'nin bu ilerlemesi dünya çapında kadın hareketine ilham vermiş ve cesaret kazandırmıştır. "Şark'ta kadınlığın kurtuluşunu Atatürk'e borçluyuz" diyen Mısır Heyeti başkanı Madam Hoda Şaravi Paşa (Toprak Z., 1994, s. 11), Türkiye'nin kadın haklarının geliştirilmesindeki öncülüğünü ve Atatürk'ün liderliğini vurgulamaktadır. Bu yorum, Türkiye'nin bölgesel anlamda kadın hakları konusunda nasıl bir etki yarattığını ve farklı ülkelerdeki kadın hareketlerini nasıl etkilediğini ve etkileyeceğini gösterir.

Atatürk ve inkılapları sayesinde, Türk kadını dünyadaki birçok ülkeden daha önce seçme ve seçilme hakkına kavuşmuş ve siyasal yaşamda etkili rol oynamıştır. 1935-1939 yıllarında gerçekleşen seçimlerde on sekiz kadın milletvekili TBMM'ye girmiş, kadınların meclisteki temsil oranı %4,5 olmuştur (Erkan, 2021, s. 218-220). Bu başarı, Türk kadınının toplum içindeki gücünü ve önemini bir kez daha göstermiştir. Kadınların sosyal, ekonomik ve siyasal alanlardaki eşitlikleri ve katılımları, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli bir adım olarak değerlendirilmelidir.

4.2. HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERDE TÜRK KADINI

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında ve Cumhuriyet'in kuruluşuyla devam eden süreçte siyasi, sosyal ve ekonomik hayatta köklü değişimler yaşanmıştır. Yaşanan bu değişimler, kadınların hayatı üzerinden takip edilecek ve hareketli görüntülerden alınan görsellerle birlikte bütün bir anlatım oluşturulmaya çalışılacaktır.

On beşinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla geçişte, kölelik ve cariyelik kurumu göreceli olarak önemini yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde elde edilen zaferlerin sayısının azalması, köle nüfusunda yaşanan azalma kölelerin fiyatlarının yükselmesine neden olmuştur. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru, sadece varlıklı ailelerin evlerinde köle veya cariyeye bulundurma uygulaması görülür hale gelmiştir (Faroqhi, 2005, s. 302). On dokuzuncu yüzyılda mektebe giden soylu kızların sefer taslarını taşımak üzere görevli uşak veya siyahi köleleri olması buna bir örnektir (Abdülaziz Bey, 1995, s. 101).



Görsel 6. Şenlik alanında siyahi bir kadın (Bir Şenlik Alanından Görüntüler, 1895-1918, 00:01:06).

1895-1918 yılları arasında çekildiği tespit edilen bir şenlik görüntüsünde serbestçe dolaşan gençler ve çocuklar olduğu görülmüştür. Çeşitli cambaz ve folklor gösterileri ile yarışmaların düzenlendiğini gösteren bu görüntülerde, başka şehir görüntülerinde sokakta yürüyen kadınların yüzündeki gerginlik ifadesi ve aceleci tavırlarının bulunmadığı fark edilmiştir. Kadınların sokağa genelde işlerini halletmek üzere çıktıkları düşünülürse acele hareket ederlerken görülmeleri normal karşılanabilir. Bu şenlik ortamında ise orada olmalarında bir sakınca olmadığı için rahat duruyor gibiler. Ayrıca genç kızların yanında refakatçiler gönderilmiş olsa gerek, onlarla birlikte ilerleyen siyahi bir kadının dönerek kameraya baktığı görülmüştür. Görüntülerde grup halinde dolaşan genç kızlar ve yine grup şeklinde gölgede oturup, muhabbet eden kadınlar göze çarpmaktadır. Halk, kameraya tamamen yabancı gözüküyor ancak henüz tam olarak alışmışa da benzememektedir. Söz konusu şenlik görüntülerinin, çekim teknikleri ve görüntü kalitesi analizine dayanarak, II. Meşrutiyet Dönemi sonrası ile Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı arasındaki yıllarda kaydedildiği öne sürülmektedir. Bu görüntülerde, bazı kadınların saçlarının bir kısmını açıkta bıraktığı, bazılarının çarşaf giydiği ve diğerlerinin ise şapka dışında herhangi bir başlık kullanmadığı görülmektedir. Bu unsurlar, sosyal ve kültürel değişimlerin ve dönemin giyim normlarının bir yansıması olarak okunabilir.



Görsel 7. Çeşitli yaşlarda erkekler at yarışlarını izlemek üzere alana ilerliyor (At Yarışları, 1895-1918, 00:00:21).

Arşivde, tam tarihleri net olarak belirlenemeyen Osmanlı Dönemi'ne ait at yarışlarını içeren üç sessiz film bulunmaktadır. Bu görüntüler incelendiğinde at yarışları erkek çocuklar ve babaları için hafta sonu aktivitesiymiş gibi görünüyor. Bugün hâlâ kadınlardan ziyade erkekler tarafından takip edilen bir spor olmaya devam etmektedir. Muhtemelen at sahibi olan üst tabaka ailelerin kadın üyeleri localarda bu yarışları takip ederken, halkın yer aldığı tribünlerde erkeklerin çoğunlukta olduğu görülmektedir.



Görsel 8. Yarışları izlemek üzere gelen kadınlar (At Yarışları, 1895-1918, 00:01:06).

Locada sayıları çok olmamakla beraber muhtemelen gayrimüslim oldukları düşünülen şapkalı kadınlar yer almaktadır. Locanın genel durumuna bakıldığında başta Avusturya-Macaristan olmak üzere farklı ülkelerden subayların yer aldığı görülmektedir. Bu etkinliğin batıdan getirilen bir adet olması, yarışları takip eden seyircinin yabancılardan oluşması sonucunu doğurmuş olsa gerek. Osmanlı'da batılı tarzda düzenli at yarışları, Tanzimat sonrası yabancılara verilen imtiyazların ardından Levantenler tarafından yapılmaya başlanmıştır (Torun, 2020, s. 129). İzmir/Buca'da başlayan bu gelenek daha

sonra başkente de taşınmıştır. 1911 sonrasında daha çok Veliefendi'de düzenlenen yarışlar hâlâ burada devam etmektedir. Bu görüntünün de 1911 sonrasında Veliefendi'de çekildiği düşünülmektedir. Başta Avrupalı diplomatlar ve yatırımcılar tarafından desteklenen bu etkinlikte, Osmanlı Jokey Kulübü'nün kurulması ile Osmanlı bürokrasisi ve ordusu mensupları da söz sahibi olmaya başlamıştır (Torun, 2020, s. 156).



Görsel 9. At yarışlarının olduğu alanda dolaşan insanlar (At Yarışları, 1895-1918, 00:00:57).

Yarış pistinin çevresinde, farklı giyim tarzlarına sahip kadınlar görülebilmektedir. Bu kadınların Müslüman olma ihtimali yüksektir ve bu durum, göz önünde bulunarak değerlendirilmektedir. Ancak, ilginç bir şekilde, bu kadınlar yarış alanının dış kısmında yer almalarına rağmen, yarış etkinliğine dahil olmamışlardır. Seyirci sıralarında kendilerine yer bulunmamaktadır. Bu durum, muhtemelen kadınlar için ayrı bir izleme noktasının bulunmuş olabileceği ihtimalini akla getirmektedir; bu alan, kamera tarafından görüntülenmemiş olabilir. Bununla birlikte, at yarışlarının belki de daha çok baba-oğul etkinliği olarak görüldüğü ve kadınların bu tür etkinliklerde pek bulunmadığı hipotezi de göz önünde bulundurulmalıdır. Müslüman kimliklerine sahip olan bu kadınların, at yarışlarını izlememeleri durumunda bu alana gelmelerinin altında yatan nedenler üzerine düşünmek önemlidir. Bu nedenlerden biri, çocuklarıyla ilgilenmek amacıyla gelmiş olmaları olabilir. Ayrıca, at yarış alanını bir tür mesire alanı gibi kullanmak istemiş olabilirler.

Locadaki kadınlar, yanlarında kiminle oldukları belli olmamakla birlikte, erkeklerle sohbet ederek yarışları izlemektedir. At yarışlarının genellikle erkeklere özgü bir etkinlik olarak kabul edilmesi durumunda, Müslüman kadınlar genellikle arka planda beklemeyi tercih edebilirler. Erkeklerin yoğun olduğu ortamlarda yetişkin kadınlar genellikle dikkat çekmemektedir. Bu görünmez sınırlar, toplumun kabul ettiği normlarla şekilleniyor gibi

görülmektedir. Bununla birlikte, bu sınırlama gayrimüslim kadınları etkilememiş gibi görünüyor. Toplumsal değişim bağlamında ele alındığında, 1918-1938 arasında başka bir at yarışı görüntüsüne rastlanmamasına rağmen, 1948 yılında gerçekleştirilen at yarışlarını içeren hareketli görüntülerde her yaş grubundan kadın seyircilerin bariz bir artış gösterdiği görülmüştür.

Yabancı liderlerin ve diplomatların ziyaretleri, arşivlenmiş hareketli görüntüler içinde önemli bir bölümü oluşturmaktadır. 1895-1918 yılları arasında kaydedilmiş olan "Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti", "Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Çanakkale Cephesini Ziyareti" ve "Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti"ne dair yedi adet hareketli görüntü bulunmaktadır. Bu görüntüler, karşılama törenleri, geçit törenleri, şehir gezileri, halkın coşkusu gibi çeşitli unsurları içermektedir. Avusturya-Macaristan İmparatoru I. Karl'ın ziyareti sırasında şehir genelinde farklı bir atmosferin olduğu gözlemlenmiştir. Örneğin, köprülerden geçen kadın sayısında belirgin bir artış olduğu tespit edilmiştir.



Görsel 10. *Avusturya-Macaristan İmparatoru ve İmparatoriçesinin geldiği gün Galata Köprüsü'nde yürüyen halk (Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti-04, 1918, 00:01:22).*

Bu durumun, görüntülerin çekildiği saat veya güne göre değişebileceği ihtimali göz önünde bulundurulsa da artışın İmparator I. Karl'ın Osmanlı topraklarına İmparatoriçe Zita ile birlikte gelmesiyle ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Modern bir kadının şehri ziyaret etmesi, Osmanlı kadınlarının sokaklara daha fazla çıkmasını teşvik etmiş olabilir. Hem başı kapalı hem de açık giyimli kadınlar köprüden geçmektedir. Avrupa'dan gelen yönetici veya bürokratların ziyaretlerinde kadınların erkeklerle birlikte sokaklarda görünür olması, Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabalarını gösterme amacını taşıyor olabilir.

Arşivde sıradan bir güne ait çekimlerin az olması ve özellikle tören veya etkinliklere ait görüntülerin daha fazla bulunması, gündelik hayat ile özel günlerin karşılaştırmasını

yapmayı zorlaştırmaktadır. Aynı şekilde büyük şehirler, özellikle başkent, görüntülerde daha fazla temsil edildiği için taşra ve şehirli kadınların karşılaştırılması da zorlaşmaktadır. Bu tür eksiklikler ve sınırlamalar göz önünde bulundurularak yapılan analizlerin dikkatli bir şekilde değerlendirilmesi önemlidir.



Görsel 11. *Avusturya-Macaristan İmparatoru ve İmparatoriçesi karşılanıyor* (Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti-01 1918, 00:05:30).

Karşılama sırasında İmparator I. Karl ile İmparatoriçe Zita'nın sürekli olarak yan yana olmadığı gözlenmektedir. İmparator önden ilerlerken, İmparatoriçe Zita ise Türk bürokratlar ile sohbet etmektedir. Ayrılık vakti geldiğinde İmparatoriçe, İmparator ile aynı arabaya binmek yerine ikinci bir at arabasına, iki Türk yetkili ile birlikte binmektedir. Bu at arabasında da sohbetin devam etmesi dil konusunda anlaşmazlığın olmadığını göstermektedir.



Görsel 12. *Karşılama törenini izleyen halk* (Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti-03, 1918, 00:01:46).

Geçit töreni sırasında köprüden geçen kadınlar genelde yalnız yürümüyor. Sayıları artmış olsa da çocuklarıyla veya başka kadınlarla grup halinde oldukları görülmektedir. Kadınlar ve erkeklerin ayrı şekilde dolaşmaları, sokaklarda da bir nevi harem-selamlık durumunun söz konusu olduğunu göstermektedir. Köprüdeki geçidi sağdaki binadan izleyen kadınlar olduğu fark edilmiştir. Bu kadınlar üst tabaka ailelere mensup kadınlar olabilir. Belki de bu bina bir cemiyet binası veya iş yeri ve kadınlar aşağı inmektense buldukları yerden izlemeyi tercih etmişlerdir.

Cemiyetler ve dergilerin etkisiyle II. Meşrutiyet Dönemi'nde kadınların iş gücüne katılımının arttığı ve farklı sektörlerde istihdam edilebildiği gözlemlenmektedir. Özellikle şeker, tahin, bisküvi, konserve ve tütün gibi sektörlerde kadın işçilerin sayısı önemli bir oranda artış göstermiştir. Çalışma koşulları genellikle uzun ve zorlu olmuştur, günlük çalışma saatleri 9-11 saat arasında değişmiş ve kadınlar günde ortalama 3-6 kuruşluk ücretlerle çalışmışlardır (Kurnaz, 1991, s. 98). Ücret açısından erkek işçilere göre daha düşük ücret aldıkları ve işçi hakları konusunda eşitsizlik yaşandığı görülmektedir. Bu durum Fransa'daki kadınların devrim döneminde değişmesini istediği konulardan birisiydi. Kadınların farklı kültürden gelseler bile aynı süreçlerden geçtiği anlaşılmaktadır. Sanayi alanına kadınların katılımı, toplumda görülen ekonomik buhran ve savaş gibi etmenlerin yanı sıra, kadınların eğitim düzeyinin artması ve özellikle büyük şehirlerde sosyal gelişmelerin etkisiyle de olmuştur. Önceki dönemlerde de kadınların sanayide çalıştığı örnekler olmasına rağmen II. Meşrutiyet Dönemi, kadın işçilerin sayı ve etkisi açısından daha dikkate değer bir dönemdir. Ancak, çalışma koşullarının zorluğu ve düşük ücretler, kadınların ekonomik bağımsızlığını ve sosyal statüsünü tam olarak sağlamalarını engellemiştir. Kadınların kamusal alanlarda görünür olması ve toplumda aktif rol oynaması, kadın hakları konusunda farkındalık yaratmış ve kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Yirminci yüzyıl, Osmanlı toplumunda kadınların sosyal ve ekonomik açıdan daha aktif hale gelmeye başladığı bir dönemdir.

Beyoğlu'nda, Sirkeci'de, Divanyolu'nda erkekler, kadın berberlere tıraş olmaya, resmî daireler kadın memur çalıştırmaya başlamıştır. İstanbul ve çevre iller arasında ticarete atılan kadınlara İnâs Darülfünunu bünyesinde ticaretle ilgili temel bilgilerin verileceği bir şube açılmıştır (Toprak, 2022, s. 4-5). 1917 yılında kurulan Kadın İşçi Taburu'na mensup işçi kadınlar, tabur tarafından mühürlenmiş olan pazubandlarını ve hüviyet cüzdanlarını gösterdikleri takdirde, vapur, tramvay, tünel, tren, köprü ve benzeri ulaşım araçlarından ücretsiz veya indirimli ücret ödeyerek yararlanabilme imkanına sahipti. Bu uygulama, Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların toplumsal ve ekonomik hayata daha aktif

katılımını sağlama amacını taşıyan önemli adımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Ayrıca kadınların olası bir görev ile şehir dışına çıkmaları halinde her türlü yol masrafları ve diğer harcamaların tabur tarafından karşılanıyor olması bu tarz uygulamaların yaygınlaştığını ve desteklendiğini göstermektedir (Karakışla, 2015, s. 165-166). Devlet görevlisi olarak çalışmaya başlayan kadınların ilginç iş alanlarından birisi de kolculuktur. Osmanlı gümrük kapılarında genellikle erkek kolcular çalışmakta ve bu görevlilerin bugün olduğu gibi kadın yolcularda üst araması yapması yasaktır. Bu durumu suistimal etmeye başlayan kişilerin tespit edilmeye başlanması üzerine kaçakçılığın önüne geçmek için yirminci yüzyılın başında kadınlar da gümrük kolcusu olarak işe alınmaya başlamıştır (Çelik B. , 2015, s. 1004). Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların dokuma işinde, tütün ve sigara üretiminde yoğun olarak çalıştığı bilinmektedir (Güzel, 1985, s. 869). Ancak bu işlerde çoğunluk ilk başlarda gayrimüslim kadınlardır. Savaş yıllarında ise başta hemşirelik olmak üzere çeşitli görevlerde yer alan kadınlar hem üretimde hem toplumsal hayatta önemli bir rol oynamaya başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nda silah altına alınan 2.783.000 Osmanlı askerinin %47'si şehit olmuştur (Karakışla, 2015, s. 27). Demografik yapıyı değiştiren bu kayıplar neticesinde kadınların toplumsal rollerinde değişimlerin gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Şehit ailelerine yapılan yardımlar destek verici olsa da savaş halindeyken devlet bütçesinde yaşanmakta olan ekonomik problemler bu yardımların yetersiz kalmasına neden olmuştur. Zira 1915 yılının sonuna gelindiğinde verilen aylık şehit maaşıyla bir veya iki somun ekmek ancak alınabilmiştir. Harbiye Nezareti, bu ailelerde yer alan kadınları istihdam etme fikrine sıcak bakmıştır. Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın başkanlığı ve eşi Naciye Sultan'ın himayesi altında "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyyesi" kurulmuştur (Karakışla, 2015, s. 74-75). Cemiyetin kuruluş amacı şu şekilde ifade edilmiştir: "İşbu cemiyetin maksadı kadınlara iş bulup kendilerini namuskârâne (namuslu bir şekilde) te'mîn-i mâişete (gelir temin etmeye) alışdırarak himâye etmektir." (Karakışla, 2015, s. 75)

14 Ağustos 1916'da kurulan cemiyet bu amaç doğrultusunda yapmış olduğu çağrı sonucunda 14 binden fazla kadın çalışmak için müracaat etmiştir (Karakışla, 2015, s. 113). Başvuranların çoğu daha önce iş deneyimine sahip olmayan kadınlardır. Cemiyet hem bu kadınların işleri öğrenmesinde hem üretim yapmasında hem de çeşitli kurumlarda istihdam edilmesinde öncü olmuştur. "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyyesi" bünyesinde üretilen mallar ağırlıklı olarak varlıklı Müslüman kadınlar, tüccarlar ve Osmanlı ordusu tarafından satın alınmıştır. Kadınların 8.194'ü cemiyetin

genel merkezinde çalıştırılmıştır (Karakışla, 2015, s. 116-118). Diğer kurumlarda istihdam edilen kadınlar ayrıca listelenmiştir. Toplam 6.885 işçinin listelendiği verilerde kadın işçi çalıştıran kurumlar arasında en büyük paya sahip olan Eyüp Melbusat İmalathanesi'dir. Burada 1592 kadının çalıştığı raporlanmıştır. Yine kalabalık bir kadın işçi grubunu bünyesinde barındıran Defterdar Mensucat Fabrikası'nda ise 1140 kadın çalışmıştır. Ahırkapı Melbusat ve Çadır İmalathanesi'nde ise 650 kadın işçinin çalıştığı kaydedilmiştir (Karakışla, 2015, s. 125-126). Bu kurumlarda sadece cemiyete bağlı kadınlar mı çalışmıştır yoksa bireysel olarak kuruma başvurup çalışan kadınlarda mevcut mudur bilinmemektedir.

Osmanlı tarihinde ilk defa kadınların Osmanlı ordusuna katılmalarını sağlayacak olan "Kadın İşçi Taburu" da Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın girişimidir. Bu taburda çalıştırılmak üzere gönüllü başvurular kabul edilmiş fakat üst düzey görevleri yapacak olan kâtime ve memureler "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslâmiyyesi" tarafından tahsis edilmiştir (Karakışla, 2015, s. 141-142). Cemiyetin kısa bir sürede nitelikli kadın işçi yetiştirmek konusunda başarı sağladığı söylenebilir. Arşivde yer alan çeşitli fabrika görüntüleri sayesinde literatürde bahsi geçen savaş zamanı istihdam edilen kadınları çalışırken izleme fırsatı yakalanmıştır. Hangi yaş aralığında kadınların çalıştığı, mutlu olup olmadıkları, bir iş ortamlarının nasıl olduğu, karma bir çalışmanın olup olmadığı, çalışan kadınların dini veya ırkıyla ilgili bir ipucunun yer alıp almadığına bakılmıştır. 1895-1918 yılları arasında fabrika konulu görüntülerde "Ayvansaray Un Fabrikası", "Adapazarı Askeri İmalat Fabrikası Açılışı", "Nişantaşı Ekmek Fabrikası", "Saraçhane", "Unlu Mamüller İmalathanesi", "Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası", "Defterdar Mensucat Fabrikası", "Feshâne-i Âmire Görüntüleri" yer almaktadır. Kadın çalışanlara rastlanan görüntülere fabrikalar bağlamında yer verilecektir.

İstanbul'daki Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası'nda önce fabrikaya ait dış mekân çekimleri yapılmış, daha sonra çadır ve kıyafet üretimi yapan kadın fabrika işçilerine ait görüntüler sunulmuştur. Kadın işçilerin yaptıkları işe hakimiyetleri, uzun süredir bu işte çalıştıklarını gösteren bir işarettir. Tüm kadınların benzer tipte kıyafetler giymesi, gerçekten fabrika çalışanları olduklarını göstermektedir. Görüntülerin arasına eklenen Osmanlı Türkçesi bilgi kartları sayesinde kadınların, iç çamaşır, portatif çadır, ceket ve pantolon üretimi yaptıkları öğrenilmiştir.



Görsel 13. *Dikiş makineleriyle çalışan kadınlar* (Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası, 1895-1918, 00:02:54).

Sol tarafta dikiş makinesinin markasını görme fırsatı yakalanmıştır. Bu fabrikada Amerikan firması olan *Singer* dikiş makineleri kullanılmaktadır. Çalışanların büyük bir kısmı başörtüsü kullanmaktadır, ancak hepsi değil. Kadınlar genelde yan profilden çekilmiş, yüzleri doğrudan belli olacak şekilde açılar kullanılmamıştır. Yine de genel bir değerlendirme yapılacak olursa, yaş ortalamasının yetişkin düzeyinde olduğu anlaşılmaktadır. Eşi cepheye gitmiş olan evli kadınların burada dikiş işiyle meşgul oldukları düşünülebilir. Yaşlı kadınların görüntülerde yer almadığı gözlemlenirken, genç kızların varlığı da dikkat çekmektedir.



Görsel 14. *Osmanlı askerine giysi diken kadınlar* (Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası, 1895-1918, 00:02:20).

On dokuzuncu yüzyılda gayrimüslim kadınlar arasında fabrika çalışanlarının bulunduğu bilinmektedir. Zaman içinde ise Müslüman kadınlar da bu çalışma ortamlarına dahil olmuşlardır. Görüntülerde yemekhanede başı açık ve başı kapalı kadınların ayrılmadan,

karışık şekilde masalarda oturdukları gözlemlenmiştir. Bu durum, insanların birbirleriyle iletişim kurarak sosyalleştikleri ve fabrika ortamının tahmin edilenden daha samimi olduğu izlenimini vermektedir. Cepheye gitmek zorunda olan erkek işçilerin yerine istihdam edilen kadınların, sadece zorunluluktan değil, aynı zamanda keyif aldıkları için de bu ortamda çalışmayı sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Savaş sonrası evlere dönmek yerine çalışma hayatlarını sürdürmeye çabalamaları, bu ortamı ve deneyimi koruma isteğinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir.



Görsel 15. *Yemekhanede işçi kadınlar* (Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası, 1895-1918, 00:04:37).

Yirminci yüzyıl savaşları, Müslüman kadınların üretim sektörüne katılımını etkileyen önemli bir faktör olmuştur. Görüntülerde, sadece üretilen ürünler değil, aynı zamanda çalışan kadınlar da odaklanılarak çekilmiştir. Yakın plan çekimlerde masaların ve ürünlerin ötesinde kadınların yüzleri ve ifadeleri ön plandadır. Bu sektörlerde çalışan kadınların görüntülerinin neden kaydedildiği sorusu, farklı ihtimallere işaret edebilir. Bu görüntülerin uluslararası alanda dağıtılması düşünülüyorsa, modernleşme ve kadın haklarının ilerlemesi gibi mesajları taşıdığı düşünülebilir. Eğer bu görüntüler ülke içinde gösterime sunulacaksa, bu, halka toplu bir destek ve dayanışma mesajı iletmeye çalışılan bir savaş propagandasının yansıması olabilir. Bu durumda görüntüler, kadınların cepheye gitmeden de savaşa destek verme kabiliyetine sahip olduğunu gösterir. Aynı zamanda, savaş döneminden bağımsız olarak kadınların iş dünyasına katılımını destekleyen bir yaklaşımı yansıtıyor olabilir. Toplumun, bu görüntüleri izleyerek "çalışan kadın" kavramına alışmasının teşvik edilmeye çalışıldığı da düşünülebilir.

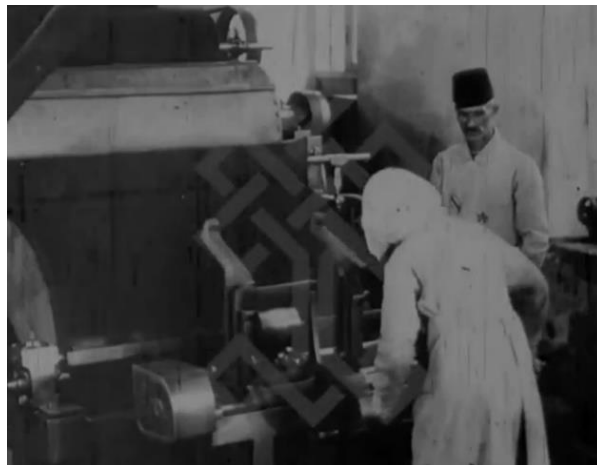
"Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası" görüntülerinde, filmin ilerleyen bölümlerinde erkek çalışanların da gösterildiği görülmektedir. Kadınlar ve erkekler farklı bölgelerde çalışmaktadırlar. Erkek işçilerin gösterilmesine rağmen, görüntülerin çoğunluğu kadın

işçilere ayrılmıştır. Bu durum, çalışan kadın imgesinin vurgulandığını açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 16. *Makine ile uğraşan bir kadın işçi* (Defterdar Mensucat Fabrikası, 1895-1918, 00:01:19).

“Ahırkapı Çadır ve Melbusat Fabrikası” görüntülerinde modern makinelerin yanında geleneksel yöntemler ve el işçiliği de ön plana çıkmaktaydı. “Defterdar Mensucat Fabrikası” görüntülerinde ise diğer fabrikaya göre daha fazla makine kullanıldığı fark edilmektedir. Ahırkapı’da kadınlar genelde ufak dikiş makineleriyle masada oturarak üretim yaparken bu fabrikada büyük dişli makineler yer alıyor ve yoğun bir hareketlilik söz konusu. Kadınlar arasında yine başı açık ve kapalı olanlar var. Bu fabrikaya ait görüntülerde diğer fabrikada olduğu gibi bilgi kartları sayesinde bilgiler edinmek mümkün olmuştur. Belgeselde döküm dairesi, kesimhane ve dikimhaneye ait görüntüler yer almaktadır. Kesimhanede biçilen ürünler dikimhaneye götürülmektedir.



Görsel 17. *Üretim sırasında bir kadın işçi* (Defterdar Mensucat Fabrikası, 1895-1918, 00:00:38).

İşlerini yaparken çalışanların başlarında fabrika sorumlusu olduğu tahmin edilen bir adam bekliyor. Görsel 17'de bahsedilen adamı görmek mümkündür. Diğer fabrikada istisnasız her kısımda denetleyen bir adam yoktu fakat bu fabrikada var. Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise fabrika işçilerinin çoğunlukla kadınlardan oluşmasına rağmen henüz yeterince kıdemli hale gelememiş olmaları ve başlarında genellikle erkek bir sorumlunun görülmesidir. Diğer fabrikada daha seri bir üretim olduğu görülmüştür. Kadınlar işlerinde daha pratik hareket etmekteydiler. Bu görüntülerde adeta makinelerin başındaki her aşama kameraya gösterilmek üzere ayarlanmış hissi vermektedir. Üretim doğal akışında gözüküyor, her aşamada aynı görevli adam çalışanların başlarında beklemektedir. Görüntülerin parça parça çekildiği açıktır.



Görsel 18. Karma çalışma ortamında fabrika işçileri (Defterdar Mensucat Fabrikası, 1895-1918, 00:03:28).

Defterdar Mensucat Fabrikası'nda yaş ortalamasının daha düşük olduğu karma bir çalışma ortamının göze çarpması dikkat çekicidir. Karma çalışma ortamlarının neden var olduğu ve ne anlama geldiği sorusu, farklı faktörleri içerebilir. Karma çalışma ortamları tercihle mi seçiliyor yoksa rastgele mi oluşuyor, bu soruya yönelik kesin bir yanıt vermek zor olabilir. Ancak, bu tür karma çalışma ortamlarının modernleşme ile bağlantılı olabileceği düşünülebilir. Karma çalışma ortamlarının modernleşme ile ilişkisi, cinsiyet eşitliğine ve kadınların işgücüne katılımına verilen önemin bir yansıması olabilir. Modernleşme döneminde, kadınların sosyal ve ekonomik hayatta daha fazla yer almasının teşvik edildiği görülmektedir. Bu tür karma çalışma ortamları, cinsiyet ayrımcılığını azaltmaya ve kadınların ekonomik bağımsızlıklarını artırmaya yönelik adımlar olarak görülebilir.

Görsel 19'da dikişle uğraşan küçük kız çocukları görülmektedir. Bilgi kartında "küçük bir kız tarafından fanilenin suret ihzarı" ifadesi yer almaktadır. Bu ifade, yaşça küçük kızların

da çalışmada yer aldığını göstermektedir. Bu yaş grubunun çalışması çeşitli nedenlere dayanabilir. Öncelikle, savaş dönemlerinde iş gücü ihtiyacının arttığı ve ailelerin ekonomik destek sağlamak amacıyla çocuklarını da iş gücü olarak kullanabileceği düşünülebilir. Ayrıca, küçük yaşta çalışma geleneği öğrenme süreçlerinin bir parçası olarak da görülebilir. Çocukların küçük yaşlarda iş dünyasına katılması, gelecekteki iş hayatlarına daha iyi hazırlanmalarına yardımcı olabilir.



Görsel 19. *Dikiş diken kız çocukları* (Defterdar Mensucat Fabrikası, 1895-1918, 00:01:34).

Fabrikaya ait dış mekan çekimlerinde fabrikaya çalışmaya gelen kadınlar dış kıyafetleriyle kameraya yansımıştır. Fabrikanın içinde erkeklerle ortak alanda çalışıyor olsalar da, kadınlar çarşaf yerine fabrikaya özel iş kıyafetini giymektedirler. Kadın İşçi Taburu'nda da çalışanlara özel kıyafetler ayarlanmıştır. Bu kurumda çalışan kadınların beyaz başörtüleri hariç bütün giysileri siyah renktedir. Siyah üniformalar vücut hatlarını göstermeyecek şekilde bol kesimli olarak yapılmıştır ve kadınların sadece elleriyle yüzleri açıktadır (Karakışla, 2015, s. 178). Fabrika görüntülerinde de taburdaki tarif edilen üniformalara benzer kıyafetlerin giyildiği görülmektedir.

1833 yılında II. Mahmud tarafından fes ve yünlü kumaş üretimi yapılması amacıyla açılmıştır. 1916 yılında genişletilen bu fabrika Osmanlı dokuma sanayisinin en büyük kuruluşu haline gelmiştir (Güran, 2021). Bu kuruluşta yapılan çekimlerden oluşan "Feshâne-i Âmire Görüntüleri"nde ise ilginç bir başlangıçla karşılaşılmaktadır. Daha önce yerden yüksek bir konuma çıkarak olabildiğince yukarıdan yapılan çekimlere rastlansa da bu görüntülerde ilk kez çatıdan kuş bakışı kayıt alındığı görülmektedir.



Görsel 20. *Kadın işçilerin kuş bakışı çekimi* (Feshâne-i Âmire Görüntüleri, 1895-1918, 00:01:27).

Çalışan kadınların fabrikadan çıkıp çatıdaki kamerayı selamlayarak yeniden içeri girmeleri, filmin yapımında bilinçli bir şekilde düzenlenmiş ilginç bir sahnedir ve çalışan kadınlara vurgu yapma amacını taşıyor gibi görünmektedir. Filmin gönderileceği yabancı ülkelere modernleşmenin kanıtı olarak çalışan kadınları gösterme amacı mümkündür. Çalışan kadınların fabrikalarda aktif olarak yer alması, kadınların ekonomik ve toplumsal hayata daha fazla katılımını vurgulayarak, Türkiye'nin modernleşme çabalarını tanıtmak için kullanılmış olabilir. Ayrıca, bu tür görüntülerle Türkiye'nin dışarıya açılan yüzünün ve toplumsal değişiminin bir yansıması sunulabilir. Bunun yanı sıra, filmin yerel halka yönelik bir amaçla da çekilmiş olabileceği düşünülebilir. Çalışan kadınların ön plana çıkarılması, toplumsal değişimin bir parçası olarak kadınların işgücüne katılımını teşvik etmek ve modernleşmeye yönelik bir farkındalık yaratmak amacıyla da olabilir. Yani, hem yabancı ülkelere modern Türkiye'nin imajını sunmak hem de yerel halkı modernleşmeye yönlendirmek için kullanılan bir propaganda unsuru olarak değerlendirilebilir. Fabrikadaki kadınların çoğunluğu, dönemin sosyal ve ekonomik dinamiklerini yansıtabilir. Üretimde hem kadınların hem de erkeklerin ön plana çıkarılması, cinsiyet eşitliğine ve kadınların işgücüne katılımına verilen önemin bir yansıması olabilir. Fabrikada çalışan erkeklerin neden kadınlar gibi filmin başında bahçeye çıkıp kamerayı selamlamadıkları konusundaki kesin bir bilgiye sahip olmamakla birlikte, bu durumun yönetmenin veya yapımcının tercihiyle bağlı olarak değişebileceğini düşünebiliriz.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, kadınların tramvay, vapur, sinema, okul, konferans gibi kamusal alanlarda erkeklerden ayrı bir şekilde yer almasına ilişkin sözde imtiyazlar, şeriat hukuku tarafından doğru görülmemiş, yüksek eğitim ise kadınlar için gereksiz bulunmuş ve iş hayatına katılımına yönelik bir gereklilik olarak algılanmamıştır.

Okullarda kızlara sağlanan sanatsal derslere karşı şiddetle direnç gösterilmiş; resim ve fotoğraf gibi batıdan gelen etkiler ise Avrupalılardan Osmanlılara geçen ahlaki açıdan şüpheli uygulamalar olarak nitelendirilmiştir (Berkes, 2019, s. 446-447). Haftalık Mecmua'nın 1927 yılında çıkardığı bir sayısında, mutlu bir evlilik için hangi tip kızla evlenilmesi gerektiğiyle ilgili bir anket düzenlenmiştir. Sekiz tip kadın içerisinden, kamusal mekânda dolaşmayan, herkesten uzakta yaşayan, sinema, tiyatro, balo, konser gibi yerlerde kendisine tesadüf edilmeyen Mediha Hanım tiplemesi oyların yarısından fazlasını toplar: "Mediha Hanım gibi kızlarımız bulunsaydı, hiçbirimiz bekar durmazdık!" diye de not düşülür (Toprak, 2022, s. 285). Anketten bu yönde bir sonuç çıkmış olsa da yirminci yüzyılın başlarında eğitim alan bir kadının ev hanımlığı da dahil olmak üzere her konuda daha başarılı olduğu inancı yayılmaya başlamış, özellikle belli bir seviyeye kadar eğitim almış erkekler, eğitilmiş kadınları hayatında ister olmuştur. Cumhuriyet sonrasında yaşanan nüfus kaybının telafisi için kadını doğurganlığı ile ön plana çıkarmak isteyen dönem dinamiklerinin etkisi miydi ankete yansıyanlar, bilinmez. Zira siyasi hakların kadınlara verilmesinde bir süre beklenmesinin altında da yine bu annelik görevine verilen önem yatıyor olabilir.

1 Kasım 1928 tarihli Harf İnkılâbıyla birlikte okuma yazma seferberliği başlamıştır. Millet Mekteplerinin haricinde çeşitli halk eğitim çalışmalarıyla da eğitim desteklenmiştir. Bu çalışmaları anlatmak üzere sesli bir belgesel çekilmiş, arşivde bu görüntülere ulaşılmıştır. Filmin başında kullanılan cümleler yeni yetişen Cumhuriyet kadını hakkında bilgiler sunmaktadır:

"Saltanat devrinde taassubun ve cehaletin baskısı ve karanlığı içinde büyüyen anaların kızları, bugün kültür güneşinin ışığına koşuyorlar. Yeni Türkiye'nin hür kızları hem kafayı hem vücudu inkişaf ettiren en yeni terbiye sistemlerini tatbik eden mekteplerde yarının aydın ve uyanık anaları olmağa hazırlanıyorlar." (Halk Eğitimi Çalışmaları, 1918-1938).

Filmde, oyun çağında mektebe başlayan çocukların sınıfı yadırgamaması için bilgilerin oyunlar ile verildiği ifade edilmektedir. Bu sırada görüntülerde ise küçük ev eşyaları ile evcilik oynayan kız çocukları gösterilmektedir.



Görsel 21. *Evcilik oynayan kız talebeler* (Halk Eğitimi Çalışmaları, 1918-1938, 00:01:37).

Çocuklar, yatak örtüsü serme, odayı düzenleme ve bebek giydirme gibi aktivitelerle meşgul olmaktadır. Günümüzde yavaş yavaş değişmeye başlasa da hala devam eden erkek çocuklara oyuncak araba verilirken kız çocuklara evcilik oynatma geleneği, temelini halk eğitim çalışmalarından mı almaktadır? Bu oyunlar aracılığıyla hâlâ ev işlerinde becerikli ve iyi anneler yetiştirmek mi amaçlanmaktadır? Eğer öyleyse, bu tür eğitim ve oyunların bilinçli olarak cinsiyet rollerini pekiştirme amacıyla tasarlanmış olabileceği gibi, zamanın toplumsal normlarının ve beklentilerinin bir yansıması olarak da görülebilir. Bu noktada, dönemin toplumsal yapısı, değerleri ve inançları dikkate alınmalıdır.

Filmde kızlar için açılan sanat mekteplerinden de söz edilmiştir. Bu mekteplere ilk eğitimlerini bitirmiş kızlar kabul edilmektedir. Ev işleri, ev sanatları, modern ev aletlerini kullanma yolları, kâğıttan ve kumaştan çiçekler, şapka ve elbise için süsler, iyi bir terzi olabilmeleri için resim kursları gibi eğitimler verilmektedir. “Muntazam ve temiz mutfaklarda yarının ev kadınlarına sıhhi ve ucuz yemek pişirme usulleri öğretilir. Memleket mahsullerinden çeşitli şekillerde istifade yolları öğretilir.” En sonda ise bu mekteplerdeki eğitimini bitiren kadınların “yarının ev ve iş kadınları” olduğu ifade edilmiştir.



Görsel 22. *Mutfakta kendini geliştiren kadınlar* (Halk Eğitimi Çalışmaları, 1918-1938, 00:05:24).

Atatürk'ün baş yaveri Cevat Abbas Gürer'in, başkanlığını yaptığı spor üzerine faaliyet gösteren "Ateş Güneş Kulübü"ndeki konuşması belgesel için kayıt altına alınmıştır. Bu konuşma sırasında Gürer, birlik ve kardeşlik temasını işlemiş, bunun sağlanmasını ise kadın emeği ile ilişkilendirmiştir:

“... Bu toplanma ne yasa korkusu ne de başbuğ korkusu ile olurdu. Bu toplanmaya candan koşturan şey Türk analarının o ... kadar yüksek, kıymetli Türk hatunlarının çocuklarına ilk gülmeye başladıkları andan itibaren verdikleri birlik, beraberlik terbiyesinin herkesi yürütüşü idi. Orada dirlik olduğuna tam inanları varı. Muhterem anneler, muhterem babalar her vakit hürmetle baş eğdiğimiz Türk kadını, Türk anası, el – ev işleriyle ocak dirliğini kurmayı ve korumayı, erini candan severek güler yüz ile oyalamayı, daimî onu dinç tutmayı, çocuklarını, ... yalnız değil insanlığa, insaniyete hizmete hazırlamayı kendine en zevkli bir yol yapacak ve büyük Gazi hazretlerinin buyrukları gibi dünya yüzünde gördüğümüz her şey onun eseri olacaktır.” (Cevat Abbas Ateş Güneş Kulübünde, 1934).

Kelimelerden birkaçı yeterince anlaşılır olmadığı için eklenmemiş fakat konuşmanın genel çizgisi aktarılmaya çalışılmıştır. Konuşma bittikten sonra kulüp mensuplarının çocukları mekik dansı oynamış, Mualla Cevat Hanım Büyük Gazi hikayesini anlatmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde kadının toplumdaki yerini belirleyen yenilikler Atatürk için bilhassa önemli olmuştur. Geçirilen zorlu savaş yıllarının ardından kurulan yeni düzende toplumun kalkınması ve sağlam adımlarla geleceğe ilerlemesi için yeni neslin inkılaplar doğrultusunda yetiştirilmesi şarttı. Atatürk bunun farkında olmalı ki okullara verdiği önemle aynı oranda kadınlara da önem vermiş, onları olabildiğince inkılaplara dahil etmiştir ki yeni nesil, Cumhuriyet'in çocukları olabilsin.

“Kadının en büyük vazifesi analıktır. İlk terbiye verilen yerin ana kucağı olduğu düşünülürse bu vazifenin ehemmiyeti lâıyıkıyla anlaşılır. Milletimiz kuvvetli bir millet olmaya azmetmiştir. Bugünün levazımından biri de kadınlarımızın her hususta yükselmelerini temindir. Binaenaleyh kadınlarımız da âlim ve

mütefennin olacaklar ve erkeklerin geçtikleri bütün derecat-ı tahsilden geçeceklerdir. Sonra kadınlar hayatı içtimaiyede erkeklerle beraber yürüyerek birbirinin muin ve müzahiri olacaklardır.” (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri II, 1997, s. 89-90).

“Atatürk ve Çeşitli Görüntüler” adı altında toplanan görüntülerde kız ve erkek çocuklarının bir arada eğitim aldığı sınıf ortamı gösterilmiştir. Tahtada öğrenciler yazı denemesi yaparken, sınıfta etkileşimli bir eğitimin uygulandığı anlaşılmaktadır.



Görsel 23. Karma halk oyunları gösterisi (Atatürk ve Çeşitli Görüntüler, 1918-1938, 00:08:36).

Söz konusu hareketli görüntüde, bale yapan kız ve erkeklerin yanı sıra halk oyunları oynayan kızlar da yer almaktadır. Bu anlar bir yarışma veya okul gösterisine ait gibi görünmektedir. Bu noktada şu düşünülebilir, eğer Cumhuriyet Dönemi’nin siyaseti iyi evlat yetiştirecek bilinçli kadınlar yetiştirmekse halk oyunları ve modern dansla kadın neden buluşturuldu? Sadece hobileri olan bir anne modeli için olduğunu düşünmek yanıltıcı olacaktır.



Görsel 24. Bale yapan öğrenciler (Atatürk ve Çeşitli Görüntüler, 1918-1938, 00:07:56).

Bunun cevabı, halk oyunu ile geleneklerine bağlı, aynı zamanda da modern batı dansıyla ilgilenen genel kültürü yüksek bir anne modeli oluşturmak amacı olabilir. Yine de tek amacın "iyi anne modeli" olduğunu düşünmek yetersiz kalacaktır. Bu etkinlikler hem geleneklerine bağlı kalarak hem de modern batı dansını öğrenerek genel kültürü yüksek bir anne modeli oluşturmayı amaçlayan bir stratejinin parçası olabilir. Ancak, bu amacın sadece "iyi anne modeli" oluşturmakla sınırlı olmadığı düşünülmelidir. Bu tür etkinliklerin kadınların sosyal ve kültürel yeteneklerini artırması, kendilerine güvenmelerini sağlaması ve toplumsal olarak daha aktif bir rol üstlenmelerini teşvik etmesi gibi daha geniş hedefleri de içeriyor olabileceği hatırlatılmalıdır.



Görsel 25. Atatürk ve Afet İnan (Atatürk'ün Trabzon, Balıkesir ve İzmir Seyahatleri, 1937, 00:08:18).

Afet Hanım ideal Türk kadını modelini yansıtmaya önemli bir şahsiyettir. Bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından Avrupa'da okutulmuş, iyi derecede Fransızca eğitimi almıştır. Doktorasını tamamladıktan sonra henüz yirmi iki yaşındayken Türkiye'deki okulların müfredatına dahil edilecek kitapların yazılmasında Atatürk ile birlikte etkin rol oynamış ve kadın haklarının tanınmasında, bu hakların halk nezdinde onay görmesinde rol oynamıştır (Toprak, 2022, s. 366-368).

Atatürk, yurt gezileri sırasında Afet İnan, Sabiha Gökçen ve Latife Hanım'dan birini yanında bulundurmaya tercih etmiştir. Devlet başkanının bir kadınla birlikte halkın önünde görünmesi, kadının toplumsal statüsünün değişimine katkı sağlama potansiyelini taşımaktadır. Gazi, bu dönüşümün etkilerinin farkında olarak, gezilerinde bu dönüşümü pekiştirecek davranışlara özen göstermiştir. Latife Hanım üç videoda, Sabiha Gökçen altı videoda ve Afet İnan on videoda yer almıştır.



Görsel 26. *Sabiha Gökçen ve Atatürk* (Atatürk'ün Diyarbakır, Elâzığ ve Tunceli Seyahatleri, 1937, 00:06:23).

Sabiha Gökçen, geziler boyunca öne çıkan bir konumda bulunmuş, özenle dinlemiş, gözlemlemiş ve gerektiğinde konuşmalara katılmıştır.

1937 yılında gerçekleşen "Atatürk'ün Adana, Mersin ve Afyonkarahisar Seyahatleri" sırasında yaşanan bir olayda Atatürk, elini öpmeye çalışan bir kadının bu davranışı üzerine elini hemen geri çekmiştir. Bu durumun nedenleri çeşitli olabilir. Kadın olduğu için değil de daha çok kişinin kim olduğu veya bulunulan ortamın uygunluğu ile ilgili bir durum olabilir. Veyahut, coğrafi faktörler etkili olmuş olabilir. Bu olayın ardından "Atatürk'ün Diyarbakır, Elâzığ ve Tunceli Seyahatleri" videosunda Atatürk'ün beş erkeğin elini sırayla öpmesine izin verdiği görülmüş, farklı bir tepki sergilediği anlaşılmıştır. Bu durumların arkasındaki sebepler tam olarak bilinmemekle birlikte, Atatürk'ün toplumsal ve siyasi hassasiyetleri, vermek istediği mesajlar veya bulunduğu ortamın dinamikleri gibi faktörlerin rol oynadığı düşünülebilir. Bu olaylar, o dönemin toplumsal normları, Atatürk'ün liderlik tarzı ve o anki koşullar göz önüne alındığında daha kapsamlı bir değerlendirmeyi gerektirebilir.

1936 yılında Türkiye'ye gelerek "Yeni Türkiye Belgeseli"ni çeken Julien Bryan, ülkenin Amerika'ya tanıtılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Esasen doksan dakika olan bu film dört parça halinde olmak üzere yaklaşık otuz bir dakika izlenebilmiştir. 27 Mart 1937'de Beyaz Saray'da özel bir davetle gösterimi yapılan bu film, başkan Franklin D. Roosevelt'i etkilemiş, gösterimden sonra Atatürk'e hitaben bir mektup kaleme almasına neden olmuştur. Hakkında çeşitli ön yargıların bulunduğu bu topraklardaki gelişme potansiyeli, Amerikalıların gözündeki Türkiye algısında olumlu değişimlere yol açmıştır (Özuyar, 2019, s. 146-150). Julien Bryan tarafından çekilen bu sesli "Yeni Türkiye Belgeseli"

görüntüleri izlendiğinde, o dönemde kadın ve Türk toplumuna bakışı gösteren anlara ve söylemlere şahit olmak mümkün olmuştur. Bir yabancı tarafından çekilmesi ve başka ülkelere dağıtılma ihtimali düşünüldüğünde, görüntülerde yer alan unsurların farklı bakış açısıyla değerlendirilebilir.



Görsel 27. *Osmanlı Evleri* (Bryan, Yeni Türkiye Belgeseli-01, 1936, 00:03:10).

Görsel 27'deki evlerin gösterildiği anın arka planında şu cümle duyulmaktadır: "Osmanlı devrinde hayata karıştırılmayan kadın böyle kafesler arkasında hapsedilirdi. Cumhuriyet inkılabı sayesinde kafeste tıpkı fes, Arap harfi ve Mecelle gibi artık müzelik bir varlık ifade eder." İçinde bu cümlelerin geçtiği seslendirme metinlerinin kim tarafından hazırlandığı ve bu belgeselin gösterim öncesinde bir kontrolden geçirilip geçirilmediği bilinmemektedir.



Görsel 28. *Tezgahıyla ilgilenen satıcı kadın* (Bryan, Yeni Türkiye Belgeseli-01, 1936, 00:03:23).

Daha önce görüntüler arasında fabrikada çalışan kadınlar ve hemşirelere şahit olunmuştur ancak bir kadın sokakta esnaf olarak ilk kez bu belgeselde kameralara yansımıştır. Meyve satan bir kadının bulunduğu görüntülerin doğal bir sokak çekimi mi yoksa dekor ve oyuncularla çekilen bir sahne mi olduğu bilinmemektedir. Türk sinemacılarının o dönemde belgesellerde canlandırma yöntemi kullandıklarına pek rastlanmamıştır. Sadece Millî Mücadele konulu belgeselde senaryo söz konusuydu. Bu belgeselin bir Amerikalı tarafından hazırlandığı hatırlandığında canlandırma konusunda kesin bir sonuca varılamamıştır. Belgesel, dört bölümden meydana gelmekte olup, üçüncü bölümünde kızlara yönelik sanat mekteplerinde sunulan yemek yapma, terziilik gibi kurslara ait görüntülere yer verilmiştir. Bu bağlamda, modern köy mekteplerinin artan sayılarına atıfta bulunulmuştur. Ayrıca, Ankara Yüksek Ziraat Enstitüleri'nin ziraat inkılabını gerçekleştirmek adına gereksinim duyulan personeli yetiştirmekte olduğu ifade edilmiştir. Baytar Enstitüsü'nde sadece erkek öğrencilere yer verilirken, kütüphanelerde kadın ve erkek öğrencilerin bir arada ders çalıştığı görüntüler özellikle vurgulanmıştır.



Görsel 29. *Kütüphanede ders çalışan öğrenciler* (Bryan, Yeni Türkiye Belgeseli-03, 1936, 00:06:19).

Dördüncü bölümde, belgesel özellikle Atatürk ve manevi kızı Ülkü'yü daha fazla öne çıkarmaktadır. Ülkü, evde yazı öğrenirken görüntülenmiştir. Bu belgeselin yabancı ülkelerde de gösterime girebileceği düşünülerek, Türk kızlarının küçük yaşlardan itibaren yazı yazmayı öğrenmekte olduğu imajı aktarılmıştır. Özellikle Atatürk'ün kendi evinde bu süreci bizzat yönlendirmesi, önemli bir vurgu taşımaktadır. Ayrıca, birlikte denize girdikleri sahne, sporun önemi ve çağdaş yaşam tarzının sembolü olarak sunulmuştur. Ancak bu sahnelerin tüm Türk halkına özgü olduğunu iddia etmek yanıltıcı olabilir. Kız çocuklarına evde yeni alfabeyi öğretme ve birlikte denize gitme imkanının kaç Türk ailesi için geçerli olduğu belirli değildir. Bu motif, kesin bir Türk ailesi profili çizmek yerine,

çağdaş bir lider figürünün oluşturulmasında kullanılabilecek uygun bir örnek olarak sunulmuştur.

Geç Osmanlı'dan erken Cumhuriyet'e yaşanan toplumsal değişimlerde ön plana çıkan kadınların, bu değişimler karşısında nasıl bir tutum sergilediklerine de değinmek yerinde olacaktır. Yaşanan değişimler olumlu veya olumsuz fark etmeksizin bireyin hayatı anlamlandırmasında karışıklıklara neden olmaktadır. İnanç, aileden öğrenilen gelenekler, toplumun dayattığı yargıların bir anda yıkılması ve yeniden inşa edilmeye çalışılması kolay bir süreç değildir. Üstelik bu yapılırken toplumda neyin doğru neyin yanlış olduğuyla ilgili bir ayırım söz konusudur. Kadınların içinde buldukları bu ikilem onları bazen çıkmaza sürüklemiş olabilir. Zira 1920'li yıllarda Türkiye İctimaiyyat Enstitüsü verileri o yıllarda genç kız intiharlarının arttığına ışık tutmaktadır (Toprak, 2022, s. 294).

Toplumsal değişimlerin bir sonucu olduğu düşünülen kadın intiharlarının³¹ yirmili yıllarda artışa geçmiş olmasının önüne, bu değişimleri yavaşlatarak mı geçilmeliydi yoksa ivedilikle değişimin dinamiklerini belirleyerek mi buna cevap verebilmek zordur. Kadın haklarının neden Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra verilmediği konusu bugün hâlâ tartışılmaktadır. Kadınların bir kısmı iyi seviyede eğitim alma imkanına erişebilse de ülkenin geneli söz konusu olduğunda eğitim yeterince yaygın değildi. Bir başka problem kadınların toplumsal hayattaki varlığının ve değişiminin din temelli geleneklerle çatışması sonucu halkın yenilikleri tam olarak benimseyemiyor, hatta karşı çıkıyor olmasıdır. Diğer bir konu ise nüfus artışı için kadının öncelikle doğurganlığı ile ön planda olmasının uygun bulunmasıdır. Kısaca öncelik eğitim seviyesinde eşitliğin olabildiğince sağlanması ve Cumhuriyet'in yeni evlatlarının sağlıklı büyümesinin sağlanması olmuştur. Ayrıca 1926 yılında kabul edilen Medeni Kanun ile kadınların toplumsal hayatta daha görünür hale gelmesi ve seçme seçilme hakkını elde etmeleri arasında kritik bir bağ oluşturulmuştur. Kanunun getirdiği eşitlik ve özgürlük ilkesi, kadınların toplumsal rollerini genişletmelerine ve karar alma süreçlerine katılmalarına olanak sağlamıştır. Eğer Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kadınlar siyasi hakları elde etme fırsatını bulsalar, eğitim alanında belirli yetersizlikler ortaya çıkabileceği argümanı ileri sürülebilir. Ancak, bu hakların elde edilmesinin iyi bir evlat yetiştirme görevini olumsuz etkileyeceği düşünülmemektedir.

İncelenen görüntülerin son yılı olan 1938'de, Edirne şehrinde 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı kutlamaları gerçekleştirilmiş ve bu anlar belgesel kapsamında kaydedilmiştir.

³¹ İntiharlarla ilgili bkz. (Kılıç, 2018).

Söz konusu görüntülerde, pozlama konusunda bazı sıkıntılar göze çarpmakla birlikte, yer yer ışık patlamaları yaşanmış olsa da, bu sorunların bir süre sonra düzeldiği gözlemlenmektedir. Seyirci kitlesi içinde yer alan kadınların varlığı, özellikle belirgin hale gelmiştir ve bu kadınlar daha özgüvenli, mutlu ve huzurlu bir görünüm sergilemektedirler. Bu tavır, büyük olasılıkla o anın mutluluk ve heyecanı ile ilişkilendirilebilir.



Görsel 30. *Seyirci kadınlar* (1938 Yılı 19 Mayıs Jimnastik Bayramı Edirne Kutlamaları, 1938, 00:01:26).

1895-1918 tarihleri arasında Edirne hiç görülmediği için direkt aynı halk üzerinden karşılaştırma yapmak mümkün değildir ancak diğer şehirlerdeki durumlar göz önüne alındığında halkta bir özgüven artışı söz konusudur. Bu artışın sadece kadınlar için değil, genel olarak toplumun tüm kesimleri için geçerli olduğu gözlenmektedir. Bu dönemde halkın genel ruh halinde bir huzur ve özgüven artışı yaşandığı söylenebilir.



Görsel 31. *Seyirciler* (1938 Yılı 19 Mayıs Jimnastik Bayramı Edirne Kutlamaları, 1938, 00:01:24).

Uzun süredir toparlanmaya çalışan ülkenin yolu daha uzundur ancak Birinci Dünya Savaşı sonrası, henüz İkinci Dünya Savaşı başlamamışken yaşanan bu yıllarda genel

anlamda dünyanın her yerinde psikolojik olarak bir toparlanma yaşandığı düşünülebilir. Cumhuriyet'in çocukları on beş yaşına gelmiş, yeni nesil büyürken yeni Türkiye'de kendini göstermeye başlamıştır. Her şeyin mükemmel olmadığı ülkede, refah seviyesi düşük olsa ve istikrarlı bir yükseliş yaşanmasa da diğer pek çok konuda belirsizlik ve karamsarlığın önüne geçilmiştir. En önemlisi halk olabildiğince yeniliklere alışmış, öğrenmiş, ayak uydurmuştur. Bu dönemde, özellikle kadınların 1935'te seçme ve seçilme hakkını elde etmelerinin, toplumun bu huzur ve özgüven ortamını desteklediği düşünülebilir. Bu hakların elde edilmesi, bireylerin topluma daha aktif ve etkili bir şekilde katılma yeteneğini artırarak, toplumsal özgüveni güçlendirmiş olabilir. Ayrıca, 1923 milletvekili seçimlerinde erkeklerde de benzer bir ifadenin yer aldığı belirtilmekte, ancak o dönemde yeterince huzurlu bir atmosferin bulunmadığı vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak, bireylerin mutluluğu toplumun genel mutluluğunu etkileyen kritik bir faktördür. Bu dönemde yaşanan huzur ve özgüven artışı, toplumun geneline yayılmış ve her bireyin kendini daha olumlu şekilde ifade etmesini sağlamıştır.



Görsel 32. *Jimnastik Bayramı'nda kız öğrenciler* (1938 Yılı 19 Mayıs Jimnastik Bayramı Edirne Kutlamaları, 1938, 00:10:12).

Gösteriler esnasında dikkate alınması gereken önemli bir detay, kız çocuklarının giydikleri üç farklı türde kıyafet olduğudur: kısa koyu renkli şort/etek, kısa açık renkli şort/etek ve uzun koyu renkli şort/etek. Bu farklı kıyafet seçimlerinin neden kaynaklandığı konusunda kesin bir bilgi bulunmasa da üç faktörün etkili olabileceği düşünülmektedir: yaş, okul ve kişisel tercih. Bu çeşitliliğin ilk olarak yaş faktöründen kaynaklanabileceği düşünülebilir. Farklı yaş gruplarına ait kız çocuklarının farklı giyim tercihleri olabileceği, daha küçük yaşlarda kısa kıyafetlerin daha yaygın olduğu ancak yaş ilerledikçe daha uzun kıyafetlerin tercih edilebileceği öngörülebilir. İkinci olarak, okul faktörünün de etkili

olabileceği düşünülebilir. Okulların veya toplulukların belirli giyim standartları veya kuralları olabilir ve bu da çocukların gösterilere hangi kıyafetlerle katıldığını etkileyebilir. Üçüncü olarak, kişisel tercihin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Çocukların kendilerine özgü tarzları ve tercihleri olabilir, bu da kıyafet seçimlerini etkileyebilir. Sonuç olarak, kız çocuklarının farklı kıyafetleri tercih etmesinin yaş, okul ve kişisel tercih gibi faktörlerle ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Ancak kesin bir değerlendirme yapabilmek için daha fazla bilgi ve veriye ihtiyaç vardır.

4.3. BİR İMGENİN PEŞİNDE

II. Meşrutiyet sonrası siyasal katılımın arttığı bir döneme işaret eder. İlki 1908'de yapılan mebus seçimlerinde seçmenleri katılıma teşvik etmek amacıyla davul ve zurnalara başvurulmuş, seçimler bayram havasında gerçekleştirilmiştir. İki aşamadan oluşan "Sandık Alayı" uygulaması da bu kutlamaların önemli bir parçası olmuştur (Unat, 2021, s. 266). Özenle süslenen arabalar ve coşkulu katılım, halkın gözlerini seçime çevirmesini sağlamış olsa gerek. 1923 seçimlerinin kayıt altına alınmasıyla bu katılımı izleme fırsatı yakalanmıştır.



Görsel 33. 1923 Seçimleri sırasında halk (1339 (Miladi 1923) Seçimleri-01, 1923, 00:01:56).

Tarihler 1923'ü gösterirken tören, bayram, etkinlik ve seçim günlerinde erkekler gözle görülür biçimde kalabalık kesimi oluşturmaya devam etmektedir. Kadın nüfusunda artış gözlemlenmiştir, fakat hala belirgin bir farklılık mevcut değildir. On yıl sonraki görüntülerde eşitlik daha belirgin hale gelecektir. Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşanan inkılaplar ve kadınların siyasal haklar kazanmaya başlaması bu durumu etkilemiştir.

1923 seçimlerine ait görüntülere bakıldığında erkeklerin yüzüne hem heyecan hem de tedirginlik duygusu hakimdir.



Görsel 34. Sandık ve bir kızın taşındığı seçim aracı (1339 (Miladi 1923) Seçimleri-01, 1923, 00:01:41).

Seçim gününün kutlama amacıyla birleştiği kesinlik kazanmaktadır. Her yer süslemelerle donatılmış durumdadır. Çevrede mehter takımları, bando ekipleri ve halk oyunlarına dair unsurlar gözlemlenebilir. Seçim sandıkları özenle dekore edilmiş bir şekilde yerlerine taşınmaktadır. Halk sokaklara akın etmiş, ancak katılımın yoğunluğunu genellikle erkekler oluşturmuştur. Ancak genç kızların dikkat çekici bir biçimde seçim sandıklarının taşındığı araçlarda buldukları gözlemlenmiştir. Bu sandıkların taşınmasıyla oluşan "Sandık Alayı" organizasyonunun temel hedefi ise vatandaşları seçim sürecinin ayrılmaz bir parçası haline getirmek olarak belirtilmiştir (Unat, 2021, s. 271). Bu perspektiften bakıldığında, "kadınların oy kullanma imkânı olmasa da sandık arabalarına binerek seçim sürecinin bir parçası olmaya niyetlenmiş olabileceği düşünülebilir mi? Yoksa hala işgal altında olan İstanbul'da sandıkların yanına yerleştirilen kız çocukları aracılığıyla bir barış mesajının iletmeye çalışıldığı ve sandıkların korunmasının amaçlandığı söylenebilir mi?" soruları akla gelmektedir.



Görsel 35. *Sandık Alayında kızlar* (1339 (Miladi 1923) Seçimleri-01, 1923, 00:05:01).

Bu kızların kim olduğu, niçin seçildikleri, hangi sebep ve amaçla oy sandığı ile taşındıkları ve bu görevi gönüllü olarak mı üstlendikleri merak konusudur. Yüz ifadeleri genel anlamda bu görevi isteyerek yerine getirdiklerini yansıtmaktadır. Esasında her bir mahalleden bir veya daha fazla kadın, diğer kadınları temsil ederek oy sandığının başında bulunmuştur. Bu durum, o dönemin koşulları göz önüne alındığında prestijli bir görev olarak kabul edilmiş olabilir. Özellikle Beşiktaş ve Ermeni mahallelerinde, oy sandığını taşıyan arabalarda birden fazla kızın yer aldığı tespit edilmiştir. Bu durum, bu mahallelerdeki gayrimüslim nüfus oranının yüksek olmasının etkisiyle açıklanabilir mi? Bu konuda daha ayrıntılı bir anlayış elde etmek amacıyla, belirtilen soruların ötesinde derinlemesine bir analiz yapılmalıdır. Seçilen kızların kimlikleri ve sosyal statüleri hakkında daha fazla bilgi edinmek, neden bu görevi üstlendiklerini anlamak için önemlidir. Ayrıca, görevin prestijli kabul edilme sebepleri, toplumsal normlar ve değerlerle bağlantılı olarak araştırılmalıdır. Beşiktaş ve Ermeni mahallelerinde birden fazla kızın oy sandığı taşıma görevini üstlenmesinin gayrimüslim nüfus oranıyla ilişkisi, etnik ve dini çeşitliliğin etkisini anlamak için dikkate alınmalıdır. Bu tür analizler, toplumsal yapı, cinsiyet rolleri ve kültürel dinamikler hakkında daha geniş bir anlayış geliştirmemizi sağlayacaktır.



Görsel 36. *Beşiktaş ve Ortaköy sandıkları* (1339 (Miladi 1923) Seçimleri-01, 1923, 00:05:54).

Beşiktaş ve Ortaköy sandıkları, Halife Abdülmecid Efendi'nin gönderdiği saray arabalarıyla taşınmıştır. Diğer arabalardan daha gösterişli ve kalabalık olması bu nedenle olsa gerek.

“Göğüslerinde ay yıldızlı kırmızı kurdeleler takılmış olan kız çocuklarını taşıyan bu arabalar halifenin İstanbul'daki varlığının bir simgesi. Kız çocukları 1908'den beri siyasi olayların, Kutlamaların olmazsa olmaz bir parçasıydı. İkinci Meşrutiyet kutlamalarında üzerlerinde hürriyet, müsavat, uhuvvet yazan şeritlerle arabalarda gezdirilmişlerdi. Yani hürriyet, eşitlik, kardeşlik. Korunması gereken değerler kız çocuklarında cisimleştirilmişti. Şimdi seçim coşkusunun da sembolüydüler.” (Taşdiken, 2019).

Kadınlar kendi istekleriyle bu uygulamaya karar vermiş ve “oy kullanamamak da bizde buradayız mesajını verebilmek için sandıkların yanında yerlerimizi alalım” demiş olabilirler mi, bilinmez.



Görsel 37. *Sandık Alayı'nda muhacir arabası* (1339 (Miladi 1923) Seçimleri-01, 1923, 00:01:16).

Eminönü sandığına bakıldığında sandıkla birlikte taşınan değil de ayakta durarak arabayı idare eden bir kadın olduğu görülür. Bu bir muhacir arabasıdır (Taşdiken, 2019). Toprakla uğraşan taşra kadınına temsilen kamera önüne geçmiş gibi bir hali vardır. Aynı zamanda kağını çekiyor olması Millî Mücadele döneminde cepheye kağınılarla cephane taşıyan kadın kahramanları da hatırlatmaktadır.



Görsel 38. *Deve üstünde taşınan bir kız* (1339 (Miladi 1923) Seçimleri-01, 1923, 00:04:27).

Kadınların anaç kimlikleriyle sandıklara manevi bir koruma sağlayacakları ve en azından sembolik olarak orada bulunmaları gerektiği düşünceleri de birer ihtimaldir. Ayrıca dikkatli bir gözlemde bulunanlar, sandıkların zarif bir ulaşım aracıyla getirilmesinin, Türk kültüründe önemli bir rolü olan düğün alayını ve kız alma merasimini anımsattığını gözlemleyebilirler. Gelin kız ailesinin kıymetlisi iken, oy sandığı halkın kıymetlisidir. Eğer sandıkların yanında süslenmiş yetişkin erkeklerin yer alması tercih edilseydi, bu durum garip karşılanabilirdi; ancak benzer bir uygulamanın düğün zamanı kızlara yapılıyor olması bu kutlamada da yine kızların yer almasını normalleştirmiş olabilir. Buna ek olarak, Fransa'da özgürlük ve cumhuriyet sembollerini yansıtmak adına kadının nasıl öne çıkarıldıysa, Türkiye'de de sandıkların yanı başında kadına yer verilerek özgürlük ve cumhuriyet mesajını tüm gün boyunca iletmeyi amaçlamış olabilecekları düşünülebilir.



Görsel 39. 1934 seçimlerine doğru ilerleyen halk (İstanbul Belediye Seçimleri (1934), 1934, 00:43)

1930 yılında kabul edilen Belediyeler Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle, kadınlar belediye seçimlerine katılma hakkını kazanmışlardır. Sinema Genel Müdürlüğü kaynaklarında bu ilk seçim heyecanını yansıtan herhangi bir görsel bulunmamakla birlikte, bir sonraki belediye seçimlerine ait belgeler arşivde mevcuttur. Bu görsel materyaller, 1923 genel seçimleri ile karşılaştırmalı bir analiz yapmaya uygun niteliktedir. Ayrıca henüz yeterince profesyonel bir kayıt gerçekleştirilememiş olsa da filmin sesli olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Halk, seçme ve seçilme haklarını kullanırken, Onuncu Yıl Marşı'nın bando takımları tarafından çalındığına dair sesler yükselmiş, yürüyüşler bu melodi eşliğinde icra edilmiştir. Benzer şekilde, 1923 görüntülerinde olduğu gibi, kalabalık toplulukların sandıkların etrafında bir araya gelerek seçim coşkusunu paylaştığı görülmüştür. Bu kapsayıcı kalabalığın içinde, sadece yetişkin erkekler değil, çocuklar ve kadınlar da bulunmaktadır. 1923 seçimlerinde gözlemlenen coşku ve gerilim karışımı atmosfer, bu seçim döneminde de sürdürülmüştür. Bununla birlikte, seçimlerde genel anlamda ciddi bir atmosferin hüküm sürdüğü gözlemlenmiştir.



Görsel 40. 1934 belediye seçimlerinde Sandık Alayı örneği (İstanbul Belediye Seçimleri (1934), 1934, 01:01)

1923 seçimlerinde yer alan “Sandık Alayı” uygulamasının, bu seçim döneminde de devam ettiği göze çarpmaktadır. İki seçim dönemi karşılaştırıldığında, 1923'teki seçimlerde sokaklarda görülen kalabalığın daha büyük oranda erkeklerden oluştuğu, sandık arabalarında yer alanların ise genellikle kız çocuklarından oluştuğu sonucuna ulaşılmıştır. 1934 seçimlerinde ise yürüyen topluluklar arasında daha homojen bir dağılımın olduğu gözlemlenmiştir. Sandık arabalarına binen çocuklar arasında sadece kız çocukları değil, az da olsa erkek çocuklarının da yer aldığı tespit edilmiştir. Diğer görüntülerde çok sayıda sandık arabasının kameralara yansıdığı görülürken, 1934 seçimlerinde daha az örnekleme karşılaşılmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda gerek Osmanlı'da gerek dünyanın çeşitli yerlerinde Fransa'da doğan özgürlük kavramı etkisini göstermiştir. Batı Avrupa, Balkanlar ve Anadolu, Fransa'da doğan düşünceleri benimsemeye başlamıştır. Çeşitli konularda Fransa örnek alınırken orada yükselen kadın temsiline Osmanlı'ya da gelmesi beklenebilir bir durumdur. Nitekim gelmiştir de. Fransa'nın ikonik azizesi olan Jeanne d'Arc'ın Osmanlı edebiyatçıları arasında anlam bulduğu açıktır (Toprak, 2022, s. 73-84).



Görsel 41. *Osmanlı Anayasasını kutlayan Yunan taş baskısı* (Wikipedia, 2011).

Yunan sanatçı Sotiris Christidis'in Abdülhamid Dönemi'nde yaptığı bir taş baskıda özgürlüğü temsil eden genç kız, zincirlerinden kurtarılırken resmedilmiştir. Mithat Paşa, Prens Sabahattin, Fuat Paşa, Namık Kemal, genç kıza destek olurken Niyazi ve Enver Paşa mermerin üstünde zinciri kırmaktadır (Nuri Akbayar, 2021, s. 16). Yukarda yer alan melek ise "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganıyla yükselmektedir.



Görsel 42. *Hürriyet Timsali* (Ortaylı, 1985, s. 958).

II. Meşrutiyet ilanının ardından Selanik'te hazırlanan bir kartpostalda, özgürlüğü simgeleyen bir genç kız resmedilmiştir. Kadın imgesi, kurtarılmış vatan, ana vatan ve ana vatanın birleştirildiği vatan parçası gibi anlamlarda özellikle afişlerde yoğun bir biçimde kullanılmıştır (Acun, Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960), 2007, s. 107).



Görsel 43. *Halâskârân-ı İslâm* (Wikipedia, 2016).

Samsun'da, Kurtuluş Savaşı kumandanlarının yer aldığı bir afiş basılmıştır. “Halâskârân-ı İslâm” yani İslam'ın kurtarıcısı adıyla sunulan bu görselde kumandanların yeri baki olsa da merkezde yer alan kadın en dikkat çeken kısımdır. Zira Atatürk'ten bile daha büyük resmedilmiştir. Bayrağa sarılı bu kadın elindeki kama ve işaret parmağı ile Misak-ı Millî hedeflerini göstermektedir.



Görsel 44. *“İnkılap Yolunda”* (Findley, 2012, s. 265).

Zeki Faik İzer'in 1933 yılında resmettiği “İnkılap Yolunda” tablosu ise benzerliğin tartışmasız noktaya geldiği bir örnektir. Hem “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosuna olan benzerliği hem de “Halâskârân-ı İslâm”da olduğu gibi Atatürk'ün, kadına rehberlik ediyor olsa da geri planda kalması dikkat çekmektedir. “Ulu Önder”, “Kurtarıcı”, “Gazi” gibi niteliklerle dönemin en ön plana çıkan kişiliğinin bu şekilde resmedilmesinde Fransız

etkisi olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Atatürk'e planlanan suikast sonrasında yapılan gösterilerde halkın Atatürk'e olan bakış açısı ve onu nasıl bir yere konumlandığı açık şekilde görülmüştür. Lider olarak öne çıkmak yerine, halkıyla birlikte ilerleyen, halk lideri imgesi güçlü bir ayrıntıdır. Ancak bu tabloda Atatürk'ün hemen arkasında onu destekleyen ve yolunda ilerleyen bir kadın figürü yer alsaydı hem Atatürk'ün kadına verdiği değer ön plana çıkabilir hem de dönemin genel atmosferine uygun şekilde Atatürk lider konumda gösterilmiş olurdu. Belki de halk ve Atatürk aynı hızda ilerleyebilirdi, ancak burada uygun olmayan bir şekilde "Halka Yol Gösteren Özgürlük" tablosundaki gibi bir kadın figürü kullanma çabası göze çarpmaktadır. Atatürk kadını yüceltip, ona destek vererek arkasından da ilerleyebilir, bu yanlış bir imge değildir ancak bunun direkt başka bir tabloya benzetilmek suretiyle yapılmış olması doğru bulunmamaktadır. Zira Fransız İhtilali'nde kadın temsili kullanılmış ama ihtilalde başı çeken unsur kadın olmamıştır. Taş baskı, kartpostal ve tablolarda kadın imgesinin Fransa'da olduğu gibi kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Peki gösteri, tören, bayram gibi günlerde çekilen hareketli görüntülerde rastlanan bazı anlarda da bu temsil aranır mı nelerle karşılaşılabilir bahsedilecektir.

Kız çocukları, buldukları çevreye sevecenlik ve saflık hislerini katma potansiyeline sahiptirler. Açılış törenleri, nişan merasimleri gibi etkinliklerde, makası kesmek üzere getirilen kurdeleyi genellikle süslü kız çocukları sunar. Bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. Başka bir örnekte, nedime geleneği olan ülkelerde düğünlerde nedimelerin çiçek buketlerini taşıdığı veya küçük kız çocuklarının gelin ve damadın geçişi sırasında çiçek yaprakları serpmekle görevlendirildiği bilinmektedir. 1895-1938 tarihleri arasında çeşitli çiçek takdimlerine dair görüntüler arşivde bulunmaktadır.



Görsel 45. Alman İmparatoru'nun gelişi için yapılan tören (Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti, 1917, 00:12:00).

Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul ziyaretini belgeleyen belgesel kayıtlarında, halkın coşkısına tanıklık edilebilir. Galata Köprüsü'nde gerçekleşen yürüyüşte yer alan kadınlar dikkat çekmektedir. Bu kadınlar, muhtemel olarak bir okula devam eden öğrencilerdir; yürüyüşte önde daha genç kızlar, arkada ise yaşça daha büyük kızlar yer almaktadır. Bu benzer yaş grupları, aynı sınıfı paylaşmış olmalarını muhtemel kılmaktadır. Yürüyüşün en arkasında, başını örten bir kadın figürü, bir kız çocuğuyla birlikte bu grubu takip etmektedir. Bu kişilerin, muhtemelen anne-kız ya da abla-kardeş ilişkisi içinde oldukları düşünülmektedir. Bu yürüyüş esnasında, başlarını açmış olan kadınlara rastlanmamaktadır.



Görsel 46. *Erkek öğrenciler tören halinde* (Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti, 1917, 00:00:50).

Belgeseldeki ikinci bölümde, erkek öğrencilerin saray bahçesinde yürüyüş yaparken görülmeleri dikkat çekicidir. Ancak, bu yürüyüşte kız öğrencilere rastlanmamıştır. Bu durum, erkek çocuklarının gelecekte askeri güçleri temsil eden bireyler olarak kabul edilerek imparatoru selamlamış olabilecekleri düşüncesini akla getirmektedir.



Görsel 47. *İki imparatora çiçek takdimi* (Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti, 1917, 00:01:55).

Daha sonraki aşamada, iki imparatora da çiçek takdim etmek amacıyla kameraların önünde bulunan bir kız imgesi görülmektedir. Bu eylem, belirgin bir protokole tabi olarak gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılan bir merasimi işaret etmektedir. Padişah ile yapılan karşılama anının gergin atmosferi, padişahın arkasında bulunan bürokratların bu eyleme olumlu bir yaklaşım sergilemedikleri izlenimiyle birleşmektedir. Bu noktada, farklı ülkelerin devlet liderlerinin kız çocukları tarafından karşılanması ve çiçek verilmesinin barışı sembolize ettiği düşünülebilir.



Görsel 48. *Çamlıca Kız Lisesi'nden Perihan Hanım çiçek takdim ederken* (Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti, 1917, 00:08:22).

Sirkeci Garı önünde imparatoru karşılamak üzere kız ve erkek öğretmen okulları, Galatasaray Lisesi, İstanbul Lisesi, Çamlıca Lisesi, Bezmiâlem Kız Lisesi talebeleri beklemektedir. Çamlıca Kız Lisesi'nden Perihan Hanım çiçeği takdim ederken imparatora bu çiçekleri Türk gençlerinin bir selamı olarak görmesini arz etmiştir.

Konuşmasında genç yüreklerin padişahın ve milletin yüce dostuna karşı sevgi ve saygıyla dolu olduğunu söylemiştir (Taşdiken, 2019, 08:34-09:00).



Görsel 49. Farklı yaşlardan iki kız çiçek takdim ederken (Yunan Başbakanı Venizelos'un ve Macar Başbakanı Bethlen'in Türkiye Ziyareti, 1930, 00:06:48).

1930 yılında, Yunan Başbakanı Venizelos, Yunan Dışişleri Bakanı Mihalokopulos ve Macar Başbakanı Bethlen tarafından gerçekleştirilen ziyarete ev sahipliği yapılırken, İsmet İnönü ve Tevfik Rüştü Aras tarafından Ankara'da bir karşılama düzenlenmiş ve bu süreçte Yunan Başbakanı Venizelos'un eşiyle yakinen ilgilenilmiştir. Karşılama anı sırasında, Macar Başbakanı Bethlen'e çiçek veren üç kız çocuğu da bulunmaktadır.



Görsel 50. István Bethlen'e çiçek veren kızlar (Yunan Başbakanı Venizelos'un ve Macar Başbakanı Bethlen'in Türkiye Ziyareti, 1930, 00:07:05).

Bu kızlar bir adam tarafından kameraya göre yerleştirilmekte ve fazla sağa giden bir kız müdahale ile sola yönlendirilmektedir. Bu durumlar göz önünde bulundurulduğunda kızların görüntülerde çıkmasına özen gösterildiği anlaşılmaktadır.



Görsel 51. *Sovyet Spor Şuraları Başkanına Çiçek Takdim Eden Talebe* (Sovyet Sporcuların Türkiye'yi Ziyaretleri İntibaatı-01, 1935, 00:02:53).

Cumhuriyet Halk Partisi filmlerinden olan “Sovyet Sporcuların Türkiye'yi Ziyaretleri İntibaatı” görüntülerinde de yine bir çiçek takdimi sahnesine denk gelinmiştir. Sporcu ve spor kulüplerinin delegeleri rıhtımda Rus sporcuları beklemektedir. Keşşafkların önünde hazırlanmış bekleyen buketler, Sovyet misafirler için kulüpler tarafından hazırlanmıştır. Sovyet Spor Şuraları Başkanı eşliğinde sporcular şehre giriş yapmıştır. “Kendisine ilk buketi bir bayan talebe veriyor” diye seslendirilen sahne sayesinde çiçek taşıyan bu kızların rastgele kızlar değil de öğrenciler olduğu genellemesini yapmak mümkündür. Osmanlı Devleti zamanında da Cumhuriyet Dönemi'nde de öğrenci olan kızlar süslenerek çiçek merasiminde bulunmaktadırlar. Bu öğrencilerin neye göre seçildikleri bilinmemektedir. Okul birincisi veya okul başkanı olmaları ihtimal dahilindedir.

İsmet İnönü'nün Lozan'a giden heyet ile birlikte dönüşü için bir karşılama töreni düzenlenmiştir. Tanin gazetesinde Çatalca'da yapılacak bu tören için Muallimler Cemiyeti'nin görevli olduğu ile ilgili bir yazı yer almaktadır aynı zamanda heyet için özel bir tren tutulduğu da ifade edilmiştir. Çatalca'da Selahattin Adil Paşa ve Dr. Adnan Bey tarafından karşılanan heyeti aynı zamanda kalabalık bir halk kitlesi de beklemektedir (Toprak S. V., 2016, s. 13-14). Çatalca istasyonunda çekilen bir hareketli görüntü sayesinde bu karşılama anına bakma fırsatı yakalanmıştır.



Görsel 52. *Melek kıyafeti ile çiçek taşıyan kız* (Lozan Sulh Heyetinin Karşılanması, 1923, 00:00:02).

Çatalca Tren İstasyonu'ndaki karşılama töreninde, melek kıyafeti giymiş bir kızın görünür olması dikkat çekicidir. Melek sembolünün ardında, genellikle ilham, bilgelik, koruyuculuk, masumiyet, umut ve güzellik gibi anlamlar yattığı bilinmektedir. Lozan Antlaşması'nın imzalanmasından hemen sonra, tek bir kızın melek kostümüyle öne çıkması, muhtemelen belirli bir sembolizmi ifade etme amacını taşımaktadır. Bu sembolizmin, Lozan Antlaşması'nın barışı, umudu ve gelecekteki güzellikleri temsil ettiği düşünülebilir.



Görsel 53. *Melek kıyafeti giyen kız* (Lozan Sulh Heyetinin Karşılanması, 1923, 00:00:05).

Lozan Sulh Heyetinin karşılanması sırasında oluşan bu kalabalıkta melek kıyafeti içerisindeki kız, talebe olduğu düşünülmektedir, diğerlerinden daha yukarıda durmaktadır. Kamera çekimleri esnasında, kız kıyafetinin her ayrıntısını göstermek amacıyla dönmüş görünmektedir. Hemen yanında bulunan diğer kişiler ise rastgele halktan mı, yoksa okul arkadaşları mı olduğu belirsizdir. Her ne kadar her birey adına genel bir yorum yapmak güç olsa da hemen sağında duran gençle aralarında bir tanışıklık olduğu görünmektedir. Bu genç, ailesinden biri mi, yoksa arkadaşı mı olduğu

belirlenemese de yakın bir ilişkiye sahip oldukları anlaşılmaktadır. Çevredeki diğer gençlerin de özel kıyafetler içinde bulunması, bunların tümünün muhtemelen karşılamadan sorumlu bir okulun öğrencileri olduğu izlenimini uyandırmaktadır.



Görsel 54. *At üstünde geçiş yapan kadın* (Ürfi, 1932, 00:07:14).

Başlangıcında Vedat Ürfi'yi görme şansı elde edilen "Yeşil Bursa" görüntülerinde, at üstünde beyaz giyindiği düşünülen bir kadın görülmektedir. Bu kadın bağımsızlığı temsil ediyor olabilir ve üstünde Bursa'nın kurtuluş günü olan 11 Eylül yazmaktadır. Vedat Ürfi bu geçişi bilgi kartında halk evinin istiklal mücadelesini örnek alan tablosu olarak tanımlamıştır. Hem öndeki atlı kadının başı çekiyor olması hem de arkadan gelen arabada çok sayıda kadının yer alması mücadelede kadın etkisine vurgu yapmaktadır.



Görsel 55. *Konuşmacı ve atlı kadın* (Ürfi, 1932, 00:11:11).

Konuşmacının arkasında duran bu atlı kız, imgelerin belirli bir sembolizmi temsil ettiği gerçeğini yansıtmaktadır; ancak bu sembolizmin doğası ve evrensellik durumu daha

derin bir incelemeyi gerektirir. Her imgenin aynı anlamı taşıdığı söylemek zordur, zira bu semboller farklı zamanlarda ve farklı kültürlerde değişen anlamlar taşıyabilir. Elbise gerçekten beyaz renk midir eğer öyleyse beyaz renk, saflık, yeni başlangıçlar, iyi niyet, güzellik ve adalet gibi kavramları temsil etme eğiliminde olan bir sembol olarak bilinmektedir. Öte yandan, bu imgelerin 1789'dan beri varlığını sürdüren "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" imgesinin birer örneği olarak ortaya çıkıp çıkmadığı sorusu da dikkate alınmalıdır. Bu sembollerin, farklı zamanlarda ve kültürlerde değişen anlamlarla kullanılmış olsa da özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi evrensel değerleri sembolize etme ihtimali bulunmaktadır. Ancak, bu sembolizmin tam anlamıyla neyi temsil ettiği başka bir çalışmanın konusudur.



Görsel 56. *Bayrak giyen taçlı kız* (Ürfi, 1932, 00:09:38).

Bu plan içinde, arabanın üzerinde yükselen bir kız figürü göze çarpmaktadır. Özellikle 'Sanatlar Mektebi' arabasının hemen önündeki araçta duran bu kızın giydiği kıyafet dikkat çekicidir. Bayrak giyen ve taç takmış olan bu kız figürünün, sadece saflık, yeni başlangıçlar, iyi niyet, güzellik ve adalet gibi kavramların ötesinde bir anlam taşıdığı gözlenmektedir. Kızın taşıdığı taç, "Özgürlük Anıtı"nın sembolizmiyle benzerlikler taşımaktadır ve bu benzerlik önemlidir.

Sandık alayları, çiçek takdimleri veya bağımsızlık günleri gibi etkinliklerde kız figürlerinin kullanılmasının, milli kültürün bir yansıması mı yoksa antik çağlardan günümüze uzanan Batı kültürünün ülkeye yansımasının bir ifadesi mi olduğu sorusu önemlidir. Bu tür sembollerin kökeni ve evrimi, kültürel etkileşim, tarihî gelişmeler ve ulusal kimlik faktörleri gibi pek çok faktöre dayanmaktadır. Dolayısıyla, bu sembollerin anlamı ve kullanımı üzerine daha geniş bir inceleme gerekmektedir.

5. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME

Kadınların tarih boyunca çeşitli alanlarda yaşadıkları deneyimleri ve katkıları çözümlmek, toplum gelişiminin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasında yardımcı olur. Toplumsal roller, aile içi konum, mutfak, eğitim, kültür, sanat, siyasi katılım, liderlik, iş dünyası ve ekonomi, feminizm, moda, sağlık, hukuk, spor, din gibi pek çok kavram üzerinden kadın tarihi çalışması yapılmaktadır. Literatür taramasında yer verilen Serpil Çakır'ın yazmış olduğu "Kadın Tarihi Araştırmaları Türkiye Bibliyografyası"na göz gezdirildiğinde 750'yi aşkın eser olduğu görülmüştür (Çakır, 2021). Web tabanlı bibliyografik veritabanı olan kaynakça.info'da ise kadın ile ilgili 1978 eseri kapsayan 17 farklı kaynakça olduğu görülmüştür. (Kaynakça.info, 2023) Geçmişten günümüze farklı dönemlerde farklı konular üzerine kaleme alınmış olan bütün bu eserlerden aynı anda istifade etmek bu çalışma için mümkün olmamıştır. Yalnızca on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından Atatürk'ün ölümüne kadar toplumsal hayatta kadının rolünü anlamaya yardımcı olacağı düşünülen eserlerden yararlanılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede yapılan okumalar neticesinde kadın tarihi hakkında genel bir fikre sahip olunmuştur. Kadın tarihinin kökenlerine en iyi şekilde hâkim olabilmek için daha fazla kaynağa başvurmak gerektiği bilinmektedir.

Kadın hareketi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarına kadar önemli evrelerden geçmiştir. Bu dönemde kadınların toplumsal statüsü, eğitim olanakları ve siyasi hakları konusunda kaydedilen ilerlemeler, Türk kadınının toplum içindeki rolünü yeniden şekillendirmiştir. Tezin kaynağı olan hareketli görüntüler ile literatürün değerlendirilmesi yapıldığında; eğitim konusunda Osmanlı Dönemi'nde uygulanan sisteme ait herhangi bir görüntüye arşivde rastlanılmamıştır. Literatürde adı geçen "Ev Mektepleri", önemli faaliyetleri olan yabancı okullar, medrese eğitimi, sıbyan mektepleri veya İnas Darülfünunu da Sinema Genel Müdürlüğü tarafından dijital ortama aktarılan görüntüler arasında yoktur. Modernleşmenin bir göstergesi olarak eğitim alan kız çocukları ve kadınların da hareketli görüntülere yansıtacağı düşünülmüştür. Öte yandan Balkanlar'dan Arap dünyasına kadar geniş bir coğrafyada yaptığı faaliyetlerle konuşulan yabancı okulların sadece yazılı metinlerle değil de görsel kaynaklarla da popülerleşmiş olması muhtemeldir. Fakat bu konuda bir kaynak elde edilememiştir. Cumhuriyet Dönemi'ne bakıldığında ise eğitim konusunda yapılan inkılapların hem görüntü olarak hem de ses olarak yoğun şekilde kaydedildiği görülmüştür. Meşrutiyet sonrasında yardım, meslek kazandırma, kültür, ülke savunması, siyaset gibi çeşitli amaçlara sahip otuz sekiz cemiyet kurulmuştur (Çakır,

2011, s. 87-131). Bu cemiyetlerin faaliyetlerine tam anlamıyla hiçbir görüntü de rastlanmamıştır. Halbuki nasıl bir çalışma ortamları olduğu, kaç kişinin bir araya gelebildiği, ne gibi faaliyetler yürütüldüğünü bu görüntülerde görmek literatür için faydalı olabilirdi. Sadece bazı görüntülerde dolaylı da olsa kadın cemiyetlerini gözlemlemek mümkün olmuştur. Fabrikalarda çalışan kadınlar ve 1922 yılında askerlere müdahale eden hemşireler gibi... 1919-1920 yıllarında gerçekleştirilen “Sultanahmet Mitingleri”, kadınların bir arada vatan savunması için kameraya yansıdıkları belki de ilk faaliyet olmuştur. Bu kadınların bir araya gelmesinde cemiyetlerin etkili olmuş olması muhtemeldir. Şukufe Nihal Hanım, Halide Edip Hanım, Nakiye Hanım Sultanahmet'te kürsüye çıkarak konuşmalar gerçekleştirmiştir. Hem entelektüel hem de muhafazakâr kesimden oldukça kalabalık bir katılım söz konusu olmuştur (Baykal, 2019, s. 76-78). Görüntülerde bu kalabalığa kadınların hitap ediyor olmasının görülmesi önemlidir. Kadınların oy kullanabildiği 1934 yılının belediye seçimlerinde Türk Kadınlar Birliği ve Türk Kadınları Biçki Yurdu'na ait pankartlarla yürüyüş yapan kadınlar görülmüştür. Son olarak eklemek gerekirse, sadece kadınlara özel olmasa da cemiyet olarak görüntülere yansıyan iki örneğe daha rastlanmıştır: Bursa Malul Gaziler Cemiyeti ve Adana Malul Gaziler Cemiyeti. Hareketli görüntülere en çok yansıyan konulardan biri çalışan kadınlar olmuştur. İş dünyasına ait bu görüntülerin dikkat çeken yönü erkeklerin çekilmediği kadar kadınların çekilmiş olmasıdır. Sanki çekimler bir projenin ürünleriymiş gibi durmaktadır. Bu dönemde kadınların fabrikalarda yoğun bir şekilde varlıklarını sürdürmeleri, dikkat çekici bir husustur. Bu dönemde gündelik hayata ait kayıtlarda henüz yeterince görünür hale gelmeyen kadınların, fabrikalarda bu denli aktif bir rol üstlenmeleri ilgi çekicidir. Özellikle sinemayla özel olarak ilgilenen Enver Paşa'nın, cemiyet tarafından istihdam edilen kadınların görüntülerini çekmek üzere özel bir talepte bulunmuş olma ihtimali, bu durumu açıklamak adına düşünülebilecek bir olasılıktır.

Kadınlar, 1930'da Belediyeler Kanunu'yla yerel seçimlerde oy kullanma, 1934'te ise milletvekili seçme ve seçilme hakkını elde etmişti. 1935 yılında İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Kadınlar Birliği Kongresi, Türkiye'nin kadın haklarının ilerletilmesindeki öncülüğünü dünya çapında vurgulamıştır. Türk kadınlarının siyasi hakları kazanmaları ve toplumsal rollerini genişletmeleri, diğer ülkelerdeki kadın hareketlerine ilham vermiştir. Kadın hakları ve siyasi katılım konusunda ülke yönetiminde söz sahibi olma hakkını Cumhuriyet'le beraber elde eden kadınların bu sonuca ulaşmak için neler yaptığını hareketli görüntülerde direkt olarak görebilmek mümkün olmamıştır fakat giderek artan kadın imgesi, eğitimde yaşanan fırsat eşitlikleri, 1923 seçimlerinde oy kullanmıyor olsalar da seçimler sırasında erkeklerle birlikte yer almaları gibi ayrıntılar takip edildiğinde

aslında bu sonuca nasıl geldiği aşama aşama görülebilmektedir. İlk kadın siyasi parti girişimi olan Kadınlar Halk Fırkası, 1924'te Türk Kadın Birliği adını alır ve 1928'de başına Latife Bekir Hanım gelir (Gürtunca, 2020, s. 61). Bir süre siyasi haklardan ziyade eğitimde ve çalışma hayatında fırsat eşitliği ve yardım projeleri üzerine çalışan birlik, uluslararası ilişkilerde önemli bir rol üstlenmiş olan Uluslararası Kadınlar Birliği Kongresi'nin Türkiye'de gerçekleşmesinde de etkili olmuştur. Ancak arşivde, Gazi tarafından da desteklenen bu önemli etkinliğe dair hiçbir görüntüye rastlanmaması beklenmedik bir durumdur. Kongre kayıt altına alınmışsa da günümüze kadar ulaşmış olup olmadığı kesin değildir. Bu bağlamda, kongreye katılan diğer ülkelerin arşivlerinde de bu görüntülerin aranması gerekmektedir. Kongreye ait görüntüler elde edilememiş olsa da TRT Arşivi'nde 1934 belediye seçimlerinde bu birliğe başkanlık eden Latife Bekir Hanım'ın gerçekleştirdiği bir konuşmanın kaydının olduğu bilinmektedir (Taşdiken A., 2019). Bu tür görüntüler, 1923 genel seçimlerinin ve 1934 belediye seçimlerinin kadınların siyasi hakları öncesi ve sonrasındaki durumunu değerlendirmek adına önemli birer kaynaktır. Bu değerlendirmeden anlaşılmıştır ki teze dahil edilen arşivde kadın tarihi adına önemli görüntüler yer almaktadır. Literatürü destekleyici ve genişletici özellik taşıyan bu arşivde hiç rastlanmayan görüntüler de olmuştur. Kadın tarihini sadece hareketli görüntülerde yer alan görüntülerle sınırlandırmak mümkün değildir. Literatürün konu bağlamında daha kapsayıcı olduğu, fakat; hareketli görüntülerin de görsel olması nedeniyle daha açıklayıcı olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu tez yazılırken tarih araştırmalarında çeşitlenmeye başlayan kaynak türlerine katkı sağlayarak, görsel kaynakların tarihin anlaşılmasında destek verici özellik taşıdığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Aynı zamanda "Hareketli görüntülere dayalı olarak yapılacak bir çalışma, daha önce yazılı kaynaklar ve sabit görüntülere dayalı olarak yapılmış, Türkiye'de toplumsal değişme ve kadın çalışmalarına nasıl bir katkı sağlayacaktır?" sorusuna cevap bulmaya çalışılmıştır. Görsel kaynaklar genellikle değerlendirmeye katılmayan kaynaklardır. Halbuki bu kaynaklar, yazının bahsetmediği ilginç ayrıntıları içerebilmektedir. Görseller, yazılı metni destekleyici veya pekiştirici öğeler olarak çalışmalara eklenmektedir. Bu da kaynaktan yeterince istifade edilememesine neden olmaktadır. Eğer görsel malzeme tablo, karikatür, senaryolu film gibi kurgusal özellikteyse onu oluşturan kişinin öznel yorumunu içerir. Öznelliği büyük ölçüde ortadan kaldıran fotoğraflar ve belgesel filmler, bu konuda araştırmacıya daha kesin sonuçlar sunan görsel malzemelerdendir. Bu noktada bilimsel bir tarih çalışması yapmak için kullanılacak görsel malzemelerde sınırlandırma yapılması yanlış olmaz. Bu tez, görsel kaynaklardan birisi olan belgesel nitelikteki hareketli görüntülerden

yararlanarak hazırlandı. Tarih alanında bilhassa bilimsel tez çalışmalarında henüz yeterince yaygın olmayan bu kaynak türünden olabildiğince istifade edilmeye çalışılmıştır. Büyük çoğunluğu, hali hazırda gerçekleşmekte olan bir ana tanıklık eden bu belgeseller tarihsel çıkarımlar yapmaya müsaittir. Fakat, Türk sinema tarihinin niteliksel ve niceliksel açıdan bazı boşluklar içermesi, çalışmanın tam olarak netlik kazanmasının önündeki engel olmuştur.

Hareketli görüntülerin görsel malzemeler içerisindeki yerinin ne olduğunu anlamak ve özellik bakımından birbirine akraba olan fotoğraf ile arasında nasıl bir fark ortaya çıkacağını çözümlenmek amacıyla, "Bir İmgenin Peşinde" bölümü hariç tezin diğer bölümlerinde tamamen hareketli görüntülerden yararlanılmıştır. 1895'ten 1938'e kadar geçen yıllarda kadın tarihine odaklanan bu çalışmanın birebir aynı özelliklere sahip tek bir fotoğraf çalışması ile karşılaştırılması zordur. Fakat bu yıllar içerisinde fotoğraflar ile kadın tarihine katkı sağlayan çalışmalara ulaşmak mümkündür. En azından tespit edilebilen bu çalışmaların yapmış olduğu çözümlenmeler ve elde edilen sonuçlarla bu tezin bir arada değerlendirilmesi bilimsel çalışmaların devamlılığı açısından önemlidir. Fatma Acun'un 2007 yılında yazmış olduğu "Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960)" makalesi, fotoğraf, afiş ve piyango biletlerinden yararlanılarak hazırlanmıştır. Acun'un tespitine göre kadınların kamusal alanlarda görülmesi daha çok kutlama, yıldönümü veya karşılama törenleri sırasında çekilen fotoğraflar ile başlamıştır (Acun, Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960), 2007, s. 99-100). Hareketli görüntüler düşünüldüğünde bu üç faaliyetin kadınları sokaklarda gözlemleyebilmek için önemli olduğu hatırlanmaktadır. Bu içeriklere ek olarak fabrika görüntülerinde yer alan çalışan kadın imgesi hareketli görüntülerde ön plana çıkmıştır. Fotoğraflarda ise öğretmen profilinde yüz yirmi dokuz kadın tespit edilmiştir (Acun, Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960), 2007, s. 105). Cumhuriyet Dönemi'nde, bilhassa şehir gezileri görüntülerinde, kadın öğretmenlere rastlanmıştır fakat örnekleri çok fazla değildir. Kadınların genelde sade giyimli olması, kameralara ciddi bir duruşla yansımaları, bazılarının başlarını tamamen kapatmaları bazılarının kısmen kapatması bazılarının da şapka kullanmaya başlaması gibi tespitler hareketli görüntülerde de örneklendirilebilmektedir. Fotoğraflarda kadın öğretmenlerin moda uygun ayakkabılar giydikleri tespit edilmiştir (Acun, Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960), 2007, s. 106). Hareketli görüntülerin kalite açısından henüz tam olarak tatmin edici bir seviyeye ulaşmamış olması, dar açılı çekimlerin tercih edilmesi ve yüz ifadelerinin ayaklardan daha öne çıkması gibi faktörler, bu tür analizlerin gerçekleştirilmesini zorlaştırmaktadır. Buradan şu anlaşılmaktadır, doğal bir anın fotoğraflanmasının dışında kalan stüdyo

fotoğrafı denebilecek, kurgulu, planlı çekimler birer vitrin gibidir. Kamera karşısına geçen özne veya nesnelere, kadraj içinde detaylarıyla birlikte yerleştirilebilir ve net bir şekilde görüntülenebilir. Bu tür net ve sabit karelerdeki detaylar üzerinden çıkarımlar yapmak mümkündür. Ancak bu planlı çekimler, bağlamın içinde ve olayın doğal akışı içinde sunma konusunda sınırlamalar taşımaktadır.

Özlem Baykal'ın 2019 yılında gerçekleştirdiği yüksek lisans tezinde, TRT arşivinden elde edilen altı adet hareketli görüntüye yer verilmiş, ancak çalışmanın görsel kaynaklarının büyük bir bölümü fotoğraflardan oluşmuştur. Baykal'ın kadın cemiyetleriyle ilgili bölümünde, Hilal-i Ahmer Cemiyeti dışındaki diğer cemiyetlerle ilgili fotoğraflara yeterince yer verilmemiştir. Aynı eksikliğin hareketli görüntülerde de olduğu ifade edilmiştir. Yardım amaçlı bir kuruluş olan Hilal-i Ahmer Cemiyeti'ne ait fotoğraflarda, muhacir bir çocuğun yardım eli uzatılan bir anın kameraya yansması, literatürün tamamlanmasına katkı sağlamıştır (Baykal, 2019, s. 88). Ayrıca kadınlar sağlık alanında gözlemlenebilmiş, hastane laboratuvar gibi ortamlarda giydikleri önlüklerin modeli tespit edilmiştir. Kadın ve erkeklerin fabrikada olduğu gibi bu ortamlarda da bir arada çalıştıkları görülmüştür (Baykal, 2019, s. 90). Hareketli görüntülerde hemşire konumunda yer alan kadınlara rastlanmış fakat bağlamın içerisinde tam olarak görülebilmiştir. Giysi ve mühimmat üretimi sırasında fotoğraflanan kadınlar bahsedilen teze eklenen önemli kaynaklardır. Aynı hareketli görüntülerde olduğu gibi kadınların daha çok iş üstüneyken fotoğraflandıkları fark edilmiştir. İncelenen fotoğraflarda oldukça yaşlı kadınların da iş başında olduğu görülmüştür. Hareketli görüntülerde yer alan fabrika görüntülerinde bu kadar yaşlı kişiler tespit edilmemiştir (Baykal, 2019, s. 98). Ayrıca mühimmat üretimi de Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi'nde izlenen görüntüler arasında yoktur. Özlem Baykal'ın mühimmat üretiminde kadınları gösteren filmlere TRT Arşivi üzerinden ulaşıldığı görülmüştür. Millî mücadele sırasında cephe gerisinde mücadelesini veren kadınları görüntülerde izlemek bir miktar mümkün olmuş olsa da sıcak savaşın içerisinde ne durumda oldukları, yaşadıkları kayıplar ve endişelerin ne ölçüde kameralara yansıdığı merak konusu olarak kalmaya devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında cephelelerde çekilen görüntülere sık sık rastlanmış olmasına rağmen Millî Mücadele'yle ilgili hazırlanan belgeselin dışında cepheyi gösteren bir kaynak tespit edilememiştir. Baykal'ın çalışması direkt Millî Mücadele Dönemi ile sınırlı olmasıyla bu konuda dikkat çekici fotoğrafları barındırmaktadır. Bu fotoğrafları bir araya getirmesiyle ve yapmış olduğu değerlendirmelerle hem dönem hem de konu olarak önemli bir boşluğu tamamlamıştır. Önemli bir başka fark ise fotoğraflarda şehirli kadının dışında kalan kadınlara da önemli ölçüde yer verilmiş olmasıdır. Fotoğraf makinesinin kameradan daha

yaygın olması, fotoğraf çekmenin daha az masraflı olması ve ürünlerin muhafazasının daha kolay olması bu duruma neden olmuş olabilir. Kameraların o dönem için lüks olduğu, her şehirde her kesim tarafından ulaşılabilir olmadığı düşünülürse bu aracın genelde varlıklı, şehirli kişileri içeren veya onlar tarafından oluşturulan görüntüleri ürettiği düşünülebilir. Fotoğraflar üzerinden okuma yapılırken merak edilen hususlar arasında fotoğrafın çekildiği anın bir öncesinde ve bir sonrasında neler yaşandığıdır (Baykal, 2019, s. 15). Hareketli görüntülerin avantajı bu iki soruyu ortadan kaldırıyor olmasıdır. Görülenden tarih yazmak, tarihe kazandırılması kolay olmayan bir yöntemdir. Tarihçinin yazılı belgeyle olan kadim dostluğu diğer belgelere olan inancı sorgulamasına neden olmaktadır. Bilimsel tarih çalışmalarında bir belgede yer alan bilgi, diğer belgeler ile karşılaştırılarak doğruluğu teyit edilmeye çalışılır. Olayı yaşanırken görmekten daha inandırıcı bir yol olmadığı düşünülmektedir. Kurgulanmamış belgeselin, gösterdiklerini kanıtlamaya ihtiyacı yoktur. Mevcut bütün kaynak türleri gerçekleri ortaya çıkarmak üzere tarihçisini beklemektedir. Bu kaynaklar sınıflandırılıp çalışmalara dahil edilmelidir. Başka insanların bir görselden neler çıkarabildiğini görmek hayata, tarihe, belgeye, görsele bakışımızı değiştirebilir. Bu, bütün çıkarımları doğru kabul etmek değil sadece söz konusu ihtimalleri gözden geçirmektir. Yukarıda değinildiği gibi görsel kaynaklar genelde yazıyı destekleyici öğeler olarak çalışmalardaki yerini almaktadır. Son bölümde kullanılan kartpostal ve tablolar, başka çalışmalarda da ele alınmıştır ancak ön plana çıkan kadın imgesi hakkında çoğunda herhangi bir cümle kullanılmamıştır.

Bu tezde, görsel kaynaklardan yararlanarak sadece yorum yapmakla kalmayıp mevcut bilgileri de kullanarak tutarlı çözümler yapılmaya çalışılmıştır. Ancak, her filmde yeterince istifade edilememiştir. Tek bir hareketli görüntünün bile tüm planları tek tek yorumlanmaya müsaittir ve daha pek çok sahne üzerine konuşulması gerekmektedir. Ayrıca, arşivin tamamı bu çalışmaya dahil edilmemiş ve inceleme sadece 1895-1938 aralığına odaklanmıştır. Teknik özellikler de araştırmacıyı zorlamaktadır, örneğin görüntülerin çoğunun sessiz ve siyah beyaz olması, bilgi kartlarında yeterince ön bilgi yer almaması, çoğunda jeneriğin yer almıyor oluşu, görüntü kalitesinin düşük olması ve pozlama sorunları gibi nedenler sıralanabilir. Kişilerin yeterince seçilemiyor olması, zaman ve mekân konularında yeterince ipucu bulunamıyor olması da bazı görüntülerin değerlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Ancak, bir kişinin göremediği ayrıntıyı başka bir kişinin görebilmesi muhtemeldir. Bu gibi arşivlerin araştırmacılar tarafından daha görünür hale gelmesi temenni edilmektedir.

SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu coğrafyasında sinemanın kökenleri, 1895 yılında kinetoskop gösterimi ve takip eden 1896'da İstanbul'da gerçekleşen ilk sinematograf gösterisi ile atılmıştır. İlk dönemde sadece yabancı yapım filmlerin izlendiği bir evreden, zaman içinde Osmanlı vatandaşlarının hem filmlerin temalarıyla hem de yapım aşamalarıyla etkileşime girdiği bir evreye doğru evrilmiştir. Bu dönemde çekilen filmler önemli anların kaydedilmesinin dışında iç ve dış kamuoyuna mesajlar iletme amacıyla da kullanılmıştır. Enver Paşa ve dönem politikalarının sinema gelişimine etki ettiği gözlemlenmiştir. Bu tezde kaynak olarak kullanılan Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi'ndeki görüntülerin analizi, 1895-1918 döneminde askeri içerikli filmlerin, 1918-1938 döneminde ise siyasi içerikli filmlerin yoğunlukta olduğunu göstermiştir. Arşivde yer alan görsel kaynaklar, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti tarihine ışık tutan önemli kaynaklardır. Bu görüntüler, eksik bilgileri tamamlamak ve var olan bilgileri doğrulamak açısından önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda bu görsel kaynaklar, dönemin düşünce yapısını, kıyafet değişimlerini, kadının toplumsal rolünü ve halkla liderler arasındaki ilişkileri anlamak için değerli ipuçları sunmuştur.

Görsel kaynakların tarihi belgelerden yararlanmadan tarihin kaynağı haline getirilmesi, her kaynak için doğru bir yaklaşım değildir. En azından şu anki mevcut durum içerisinde görsel kaynaklardan yararlanmanın yolu öncelikle konu bağlamında yazılı kaynakları tarayarak gerekli ön bilgileri edinmek ve daha sonra bu ön bilgilerin ışığında görsel kaynaklara bakmaktır. Görsel kaynaklar, yazılı belgelerin sadece estetik birer eki olmaktan çıkarak kaynak haline getirilmesi; bu kaynakların da yazılı belgeler gibi okunması ve yorumlanmasıyla gerçekleşebilir. İlk bölümde belirtildiği gibi, herkes aynı görüntüyü görebilir, ancak görülen şey herkes için farklı anlamlar içerebilir. Doğru bir şekilde görmek, araştırmacının edinmesi gereken temel bir yetenektir ve okuyucuya aktarırken de bu görülenleri objektif bir biçimde ifade etmek sorumluluğunu taşır. Bir yazılı belgenin farklı tarihçiler tarafından tekrar tekrar değerlendirildiği ve doğruya bu şekilde yaklaşıldığı göz önüne alındığında, her türlü kaynak türü için aynı titizlikle yaklaşmanın önemli olduğu düşünülmektedir. Ancak çalışmanın yalnızca görsellere odaklanması, eksikliklere ve bilgi açısından zayıflıklara neden olabilir. Bu filmlere orijinal halleriyle, kurgulanmış halleriyle ve yurtdışına gönderilmiş halleriyle erişilebilirse, o dönemde filmlere yüklenen anlamları daha kesin bir şekilde anlamak mümkün olacaktır. Bu amaçla, yerli ve yabancı filmlerin gelir oranlarının incelenmesi, seyirci tercihleri hakkında daha fazla bilgi sağlayabilir. Ayrıca, yapımcılar, senaristler, yönetmenler,

kameramanlar ve kurgucuların tam filmografileri ve biyografilerinin doğru ve eksiksiz bir şekilde belgelenmesi de önemlidir. Devletin talep ettiği filmlerin tam bir listesi ve denetim süreçleri gibi ayrıntılı bilgiler de Türk sinema tarihinin tamamlanmasına yardımcı olacaktır.

Görsel kaynaklar, çeşitli türleri ve içerdikleri özellikleri nedeniyle farklılaşmış veri sağlama kapasitelerine sahiptir. Bu çalışma, fotoğraf ve hareketli görüntü gibi yakın özelliklere sahip iki görsel kaynak türünün farklarına da odaklanmıştır. Fotoğraflar, belirli bir zaman diliminde meydana gelen olayların kesitini dondurarak ve detayları yansıtarak anlamlandırılırlar. Öte yandan, hareketli görüntüler, olayların zamansal gelişimini yakalayarak, sürecin anlatılmasına yönelik bir ayrıcalık sunmaktadır. Fotoğraflar, fotoğrafçının öznel bakış açısını ve tercihlerini içerebilir, bu da görüntünün yorumlanmasını etkileyebilirken; hareketli görüntüler, daha nesnel bir yaklaşım benimseyerek uzun ve karmaşık süreçleri yansıtma eğilimindedir. Fotoğraflar, belirli bir anın detaylarına odaklanarak anlam üretme amacına hizmet ederken; hareketli görüntüler, olayların gelişimini bütünsel bir bakış açısıyla ele alarak daha kapsamlı bir anlam sunabilir. Fotoğraflar, hızlıca erişilebilir ve görülebilirken; hareketli görüntüler izlemek için zaman ve uygun teknolojik altyapı gereksinimi taşır. Fotoğraflar, belirli bir anın yansıtılmasında kullanılabilir ancak yalnızca bu anın temsilcisi olarak ele alınmalıdır; hareketli görüntüler ise o döneme ait sosyal ve kültürel bağlamı daha geniş bir perspektifle sunabilme potansiyeline sahiptir. Hareketli görüntüler, duygusal ifadeleri ve atmosferi daha etkili bir şekilde aktarabilme yeteneğine sahiptir. Bu iki görsel kaynak türünün, tarih araştırmalarında önemli ve tamamlayıcı roller üstlendiği sonucuna varılmıştır. Ancak, hangi kaynağın kullanılacağı, araştırmanın özelliğine ve hedeflerine göre belirlenmelidir. Hareketli görüntüler, fotoğraflara ek olarak, olayların sürecini daha detaylı bir şekilde ele alma yeteneğine sahiptir. Bu tür görüntüler, farklı bakış açılarını iç içe getirme yeteneği sayesinde bir olayın öncesini ve sonrasını gözlemleme imkânı sunarak değerlendirme sürecini daha zenginleştirebilir. Bununla birlikte, fotoğraflar da daha detaylı analizler yapma olanağı sağlar. Belli bir konu veya dönem etrafında toplanan fotoğrafların albümler halinde düzenlenmesi, ilgili konuya geniş bir perspektif sunmanın yanı sıra mevcut materyalin bütüncül bir şekilde ele alınmasına yardımcı olur. Bu nedenle, fotoğrafların birleştirilmesi kolaylığı, erişilebilirlik avantajı ve ayrıntılara odaklanabilme yeteneği açısından öne çıktığı görülmektedir.

Hareketli görüntüler ve fotoğraflar, yazılı belgelerin eksik veya yetersiz olduğu durumlarda tarihçilere önemli veriler sunabilir. Görsel kaynaklar, tarihi olayları, toplumsal

değişimleri ve kadın tarihini daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olabilir. Bu tezde, özellikle belgesel nitelikteki hareketli görüntülerin, öznel yorum içermeyen ve gerçekleri daha net yansıtan kaynaklar olduğu tespit edilmiştir. Fotoğrafların ise dönemin öznel yorumlarını içerebileceği ancak detaylar üzerinden çıkarımlar yapmaya müsait olduğu anlaşılmıştır. Sonuç olarak, görsel kaynakların tarih çalışmalarında kullanılmasının, tarihçilere yeni bakış açıları sunabileceği ve özellikle kadın tarihi alanında eksiklikleri tamamlama potansiyeline sahip olduğu sonucuna varılabilir. Ancak, görsel kaynakların doğru bir şekilde analiz edilmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Geçmişin belgesel ve fotoğraf kaynaklarının tam olmaması ve kalite sorunları da bu tür çalışmaların zorlukları olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir çalışmanın söz konusu önceki çalışmaları desteklediği ve dönem hakkında bilinenlere katkı sağladığı sonucuna varılmıştır. Bu sonuçlar, gelecekte daha fazla araştırma ve çalışmanın bu alanda gerçekleştirilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Özellikle hareketli görüntülerin ve fotoğrafların daha etkin bir şekilde kullanılması, tarihsel bilgi ve anlayışın daha derinlemesine geliştirilmesine olanak sağlayabilir. Alternatif bir yöntem olarak, görsel kaynakların tanımlanması ve sınıflandırılmasında yapay zekâ kullanımı son yıllarda artan teknoloji ile mümkün hale gelmiştir. Henüz tüm tarihi portreleri veya panoramik şehir manzaralarını içeren bir sistem oluşturulmamış olsa da örneğin bir portrenin daha önce görülmüş diğer fotoğraflarla eşleştirilmesini sağlayan uygulamalar mevcuttur. Görsel kaynaklar, künyesi veya alt bilgisi yer almadığı noktada kullanışsız hale gelebilmektedir. Kişi, olay, tarih ve yer tespitini alt bilgi olmadan da sağlayabilmek araştırmacılar için olabildiğince çok kaynaktan yararlanmayı sağlayacaktır. Bu konuda da arama motoru Google'ın "benzer görselleri bul" seçeneği değerlendirilebilir. 2010 yılında on milyar görsel içeren Google'ın günümüzde yüz otuz altı milyar görsel içerdiği tahmin edilmektedir (Broz, 2022). Bu görsellerin doğru zamanda doğru kişilerin karşısına çıkabilmesi için çalışmalar sürdüren Google, bir görseli tamamen tarayarak elde ettiği verileri analiz edecek ve görsele otomatik olarak alt bilgi veya etiket ekleyecek bir teknoloji geliştirmektedir (Vinyals, Toshev, Bengio, & Erhan, 2014). Eğer tüm tarihi görseller tek bir sistemde toplanırsa ve bu sisteme katkı sağlamak adına çok sayıda kullanıcı katılırsa, belirli bir konu, kişi veya bölge hakkında daha kapsamlı çalışmalar yapma imkânı artacaktır. Şu an için yapay zekâ teknolojisinin tanımlama ve sınıflandırma süreçlerinden yararlanılarak, görsel kaynakların hem erişilebilirliği hem de açıklanabilirliği artırılabilir. Aynı zamanda görsellerin dijitalleştirilmesi ve korunması arasında doğrudan bir bağ olduğunun da altını çizmek gerekmektedir.

"Film Mirasım" platformunda bulunan ve henüz tamamlanmamış olan görüntü arşivi, daha kapsamlı araştırmalar için geniş bir kaynak potansiyeli sunmaktadır. Ancak, dijitalleştirme süreci tamamlanmadığı için bu kaynakların erişilebilirliği ve kullanılabilirliği henüz tam olarak sağlanmamıştır. Gelecekte, dijitalleştirme ve yapay zekâ gibi teknolojilerin kullanılmasıyla bu görsel kaynakların daha etkin bir şekilde sınıflandırılması ve analiz edilmesi mümkün olacaktır. Sonuç olarak, görsel kaynaklar, tarih çalışmalarında yazılı belgelerle birlikte kullanılarak daha derin ve kapsamlı bir anlayışın oluşturulmasına katkı sağlayan önemli araçlardır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey. (1995). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Acun, F. (2004). Görsellik ve Yakın Dönem Tarihi Araştırmalarında Kullanımı. *Kebikeç*(18), s. 95-118.
- Acun, F. (2007). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Eğitimde Laiklik Prensiplerinin Yerleştirilmesi Sürecinin Görsel Veriler Yoluyla İncelenmesi (1926-1935). *Kebikeç*(24), s. 219-246.
- Acun, F. (2007). Görsel Verilerde Kadın İmajı (1923-1960). *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 91-112.
- Acun, F. (2008). *Yakın Dönem Tarihi Metodolojisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi.
- Acun, F. (2011). Görselden Tarih Yazmak. A. Şimşek, & V. Engin (Dü) içinde, *Türkiye'de Tarih Yazımı* (s. 421-434). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Acun, F. (2015). Görsel Malzemeler. A. Şimşek (Dü.) içinde, *Tarih İçin Metodoloji* (s. 274-281). Ankara: Pegem Akademi.
- Akşin, S. (2018). *Kısa 20. Yüzyıl Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alatalo , M. (2015). *Reading Pictures, Constructing Narratives: A Study upon Pictorial Narrativity and a Narrative Analysis of Work Photography*. Yüksek Lisans Tezi, Lapland Üniversitesi, Görsel-İşitsel Medya Kültürü Bölümü.
- Altunç, B. (2017). Türkiye'de Görsel-İşitsel Mirasta Devletin Rolü Nedir? D. Bayraktar, & Ö. Avcı-Aksoy (Dü) içinde, *Görsel-İşitsel Miras Alanı ve Korunması "Bu Senin Hikayen, Onu Kaybetme"* (s. 51-52). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- American Time Use Survey*. (2021). U.S. Bureau of Labor Statistics: <https://www.bls.gov/tus/database/tustabs.htm> adresinden alındı.
- Argıt, B. İ. (2015). Osmanlı İstanbul'unda Giyim Kuşam. C. Yılmaz (Dü.) içinde, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* (Cilt 4). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi ve İBB Kültür A.Ş.

- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de Sinemanın Tarihi: Başlangıcından Günümüze*. (R. Özçöllü, Çev.) İstanbul: Kronik Kitap.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II*. (1997). Ankara: Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Aydın, H. (2008). Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 61-74.
- Aysal, N. (2017). Osmanlı Donanma Cemiyeti'nin Kuruluşu ve Faaliyetleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(50), s. 1-23.
- Bardakçı, M. (2001). *Murat Bardakçı: Beyaz Enerji Krizimiz Bir Yangınla Başladı*. Hürriyet: <https://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-beyaz-enerji-krizimiz-bir-yanginla-basladi-39242952> adresinden alındı.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Baykal, Ö. (2019). *Fotoğraf Üzerinden Milli Mücadele'de Türk Kadını (1919-1922)*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Baykal, Ö. (2022). Görsel Tarih Çalışmalarında Fotoğraf Okuma Yöntemi. *Journal of Anglo-Turkish Relations*, s. 87-125.
- Baykara, T. (2014). *Tarih Metodu: Öğrenme, Araştırma ve Yazım*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın.
- Bayrakdar, D. (2017). "Bu Senin Hikayen, Onu Kaybetme" Ya da "Keşfet, Paylaş, Hatırla". D. Bayrakdar, & Ö. Avcı-Aksoy (Dü) içinde, *Görsel-İşitsel Miras Alanı ve Korunması "Bu Senin Hikayen, Onu Kaybetme"* (s. 7-10). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Berelson, B., & Steiner, G. (1964). *Human Behavior: an Inventory of Scientific Findings*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berkes, N. (2019). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Beşikçi, M. (2015). *Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Seferberliği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bock, G. (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Şefik Matbaası.
- Boyar, E., & Fleet, K. (2014). *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi*. (S. Çağlayan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Broz, M. (2022). Number of Photos (2022): Statistics, Facts, & Predictions. 12 20, 2022 tarihinde https://photutorial.com/photos-statistics/#How_many_photos_are_there_in_the_world adresinden alındı.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books.
- Colpan, S. (2009). *Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am Beispiel von "Wien im Krieg" (1916)*. Diploma Tezi, Viyana: Universität Wien.
- Coultass, C. (1976). Film Preservation. P. Smith içinde, *The Historian and Film* (s. 32-48). Cambridge: Cambridge University Press.
- CriticalPast. (2023). *About Us*. Ocak 31, 2023 tarihinde CriticalPast: <https://www.criticalpast.com/all/about> adresinden alındı.
- Çakır, S. (2011). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakır, S. (2021, 02 15). Kadın Tarihi Araştırmaları Türkiye Bibliyografyası. *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*(22), s. 95-132.
- Çalapala, R. (1946). *Filmlerimiz*. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti.
- Çelik, B. (2015). Osmanlı Gümrüklerinde Kadın İstihdamı: Kadın Gümrük Kolcuları (1901-1908). *Bellekten*, LXXIX(286), s. 1003-1049.
- Çelik, Z. & Eldem, E. (Dü). (2015). *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite (1840-1914)*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çeliktemel-Thomen, Ö. (2008) Regulating Exhibitions At Cinema-Houses in Imperial İstanbul. *sinecine*, 9(1), 81-112.

- Çeliktemel-Thomen, Ö. (2017). TRT Arşivlerinin Erken/Sessiz Dönem Film Koleksiyonu: Türkiye'de Ulusal Film Arşivine Giden Yol. D. Bayrakdar, & Ö. Avcı-Aksoy (Dü) içinde, *Görsel İşitsel Miras Alanı ve Korunması: "Bu Senin Hikayen, Onu Kaybetme"* (s. 75-84). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deshpande, A. (2004). Films as Historical Sources or Alternative History. *Economic and Political Weekly*, 39(40), s. 4455-4459.
- Dessalles, J.-L. (2009). *Why We Talk: The Evolutionary Origins of Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Dibbets, K. (2010). Cinema Context and The Genes of Film History. *New Review of Film and Television Studies*, 8(3), s. 331-342.
- Dondis, D. A. (1973). *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press.
- Edwards, E. (2012). *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination (1885–1918)*. London: Duke University Press.
- Eğribel, E. (2011). Yol Ayrımı: Toplumsal Değişme mi, Toplumsal Çözülme mi? U. Özcan, & E. Eğribel (Dü) içinde, *Değişim Sosyolojisi: Dünyada ve Türkiye'de Toplumsal Değişme* (s. 119-128). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Eldem, E. (2009). Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler. *Toplumsal Tarih*(185), s. 20-30.
- Erkan, M. S. (2021). Atatürk Döneminde Türk Kadını. E. Şencan (Dü.) içinde, *Türkiye'de Kadın: Tarihi ve Talihi* (s. 193-231). İstanbul: Libra Kitap.
- Evren, B. (1998). *Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Ezer, Ö. (2012). *Üç Kadın Seyyahımızın Kaleminden: Doğu Batı ve Kadın (1913-1930)*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Faroqhi, S. (2000). 18. Yüzyıl Anadolu Kırsalında Suç, Kadınlar ve Servet. M. C. Zilfi (Dü.) içinde, *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları* (N. Alpay, Çev., s. 8-26). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Faroqhi, S. (2005). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Ferro, M. (2017). *Sinema ve Tarih*. (H. Demir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fielding, R. (1978). *The March of Time*. New York: Oxford University Press.
- Fielding, R. (2006). *The American Newsreel: A Complete History: 1911-1967*. McFarland: McFarland & Company.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık.
- Findley, C. V. (2012). *Modern Türkiye Tarihi: İslam, Milliyetçilik ve Modernlik (1789-2007)*. (G. Ayas, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Forschungsprojekte*. (2022, 12 20). Ludwig Boltzmann Institute for Digital History: <https://geschichte.lbg.ac.at/> adresinden alındı.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökmen, M. (1991). *Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.
- Graham-Brown, S. (1988). *The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. New York: Columbia University Press.
- Gündüz, M. (2021). Toplumsal Cinsiyet: Kavramsal Çerçeve. E. Şencan (Dü.) içinde, *Türkiye'de Kadın: Tarihi ve Talihi* (s. 25-89). İstanbul: Libra Kitap.
- Güran, T. (2021, 10 25). *Feshâne*. 04 17, 2023 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://web.archive.org/web/20211025202133/https://islamansiklopedisi.org.tr/feshane> adresinden alındı.
- Gürata, A. (2009). Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı. *Kebikeç*(27), s. 109-130.
- Gürtunca, E. Ş. (2020). Süfrajist Harekette Bir Cumhuriyet Kadını: Latife Bekir Çeyrekbaşı. *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*(24), s. 55-84.
- Güzel, M. Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın. içinde, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 858-874) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harrison, K. (2023). *What is Visual Literacy? Visual Literacy Today*: <https://visualliteracytoday.org/what-is-visual-literacy/> adresinden alındı.

- Hizmetli, M. (2019). Ortaçağ İslam Dünyası'nda Kadının Eğitimdeki Yeri. *Çeşm-i Cihan: Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları E- Dergisi*, 6(2), s. 95-104.
- Horak, J.-C. (2007). The Gap Between 1 and 0: Digital Video and the Omissions of Film History. (L. Hilderbrand, Dü.) *Media Access: Preservation and Technologies*, 27(1), s. 29-41.
- Hughes, W. (1976). The Evaluation of Film as Evidence. P. Smith içinde, *The Historian and Film* (s. 49-79). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hüningen, J. z. (2022, 03 30). *Sascha-Film*. 01 10, 2023 tarihinde Lexikon der Filmbegriffe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:saschafilm-478> adresinden alındı.
- İnalçık, H. (2020). *Devlet-i Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar IV*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yayınları.
- İnan, A. (1982). *İzmir İktisat Kongresi (17 Şubat - 4 Mart 1923)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnan, A. (2022). *Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması: Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İstanbul Sinema Müzesi. (2023). *Hakkımızda*. 01 19, 2023 tarihinde İstanbul Sinema Müzesi: <https://www.istanbulsinemamuzesi.com/hakkimizda> adresinden alındı.
- Jenkins, H. D. (2014). *Robert Koleji'nin Kızları: Misyonerlik Feminizm Yabancı Okullar*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Juliopolisin Yüzleri Sergisi*. (2022, 10 17). Juliopolis: <https://juliopolis.com/tr/> adresinden alındı.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karakışla, Y. S. (2015). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Savaş Yılları ve Çalışan Kadınlar: Kadınları Çalıştırma Cemiyeti (1916 - 1923)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karpat, K. H. (2006). *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma*. (D. Özdemir, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.

Karpat, K. H. (2021). *Türk Demokrasi Tarihi: Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temelleri*.

İstanbul: Timaş Yayınları.

Kaynakça.info. (2023). 08 22, 2023 tarihinde Kaynakça.info:

<http://kaynakca.hacettepe.edu.tr/sonuc/kad%C4%B1n> adresinden alındı.

Keyder, Ç. (2016). *Toplumsal Tarih Çalışmaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kılıç, R. (2018). *İntiharın Tarihi: Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyette İstemli Ölüm Halleri*

. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Kırkpınar, L. (2001). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Kadın*. Ankara: Kültür

Bakanlığı Yayınları.

Kısıklı, E. (2021). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türk Kadınları. içinde, *Türkiye'de*

Kadın: Tarihi ve Talihi (s. 137-191). İstanbul: Libra Kitap.

Kongar, E. (2004). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi

Kitabevi.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. (Ö. Çelik, Çev.)

İstanbul: Metis Yayınları.

Kurnaz, Ş. (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*. Ankara: T.C.

Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.) Ankara: Türk Tarih

Kurumu Basımevi.

Library of Congress. (2023). *American Silent Feature Film Database*. 01 23, 2023

tarihinde Library of Congress: <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/preservation-research/silent-film-database/> adresinden alındı.

Malik, H. A. (1933). *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.

Media History Digital Library. (2023). *Project History*. Ocak 31, 2023 tarihinde Media

History Digital Library: <https://mediahistoryproject.org/about/history.php> adresinden alındı.

- Messarıs, P. (2012, Nisan 13). Visual "Literacy" in the Digital Age. *Review of Communication*, 12(2), s. 101-117.
- Mıthat Alam Film Merkezi. (2023). *Hakkımızda*. 01 17, 2023 tarihinde Boğaziçi Üniversitesi Mıthat Alam Film Merkezi: <https://mafım.boun.edu.tr/hakkımızda> adresinden alındı.
- Nuri Akbayar, R. Ç. (2021). *II. Meşrutiyet'in İlk Yılı (23 Temmuz 1908 – 23 Temmuz 1909)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1985). Osmanlı Devleti ve Meşrutiyet. İçinde, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (s. 953-960). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oskay, Ü. (2011). Sosyoloji ve Tarih. U. Özcan, & E. Eğribel (Dü) içinde, *Değişim Sosyolojisi: Dünyada ve Türkiye'de Toplumsal Değişme* (s. 73-80). İstanbul: Kıtabevi Yayınları.
- Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*. Ankara: Selçuk Yayınları.
- Özaydın, A. (2001). *Karahanlılar*. 08 01, 2023 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/karahanlılar> adresinden alındı.
- Özen, E. (2009). Özön'ün Paltosundan Kurtulmak: Türkiye Sineması Tarihi Çalışmalarının Eleştirel Bir Değerlendirilmesi. *İletişim: Araştırmaları*, 7(1-2), s. 13-47.
- Özen, S. (2014). *Çukolata: Çikolatanın Yerli Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özen, S. (2010). *Rethinking the Young Turk Revolution: Manaki Brothers` Still and Moving Images*. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Tarih Bölümü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Özen, S. (2015). Bir Tarih Malzemesi Olarak Film: Manaki Kardeşlerin "Hürriyet" Çekimleri. *Toplumsal Tarih*(255), s. 62-71.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay*. Türk Sinematek Derneği Yayınları.

- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Özön, N. (2008). Türkiye Sineması Görsel Hafıza Projesi - Nijat Özön. (M. A. Merkezi, Röportaj Yapan) Ankara. 01 17, 2023 tarihinde <https://vimeo.com/412643994> adresinden alındı.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2017). *Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özuyar, A. (2019). *Hariciye Koridorlarında Sinema: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Sinemanın Politik Gücü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özuyar, A. (2021). *Gazi'nin Sineması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özyılmaz, Ö. (2015). 1930 ve 1940'larda Milli Bir Fantezi Olarak Yıldız Yarışmaları. *Toplumsal Tarih*(255), s. 80-85.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.
- Papstein, R. (1990). Creating and Using Photographs as Historical Evidence. *Cambridge University Press*, 17, s. 247-265.
- Petrosyan, A. (2023, 04 03). *Worldwide digital population 2023*. Statista: <https://www.statista.com/statistics/617136/digital-population-worldwide/> adresinden alındı.
- Poe, M. T. (2019). *İletişim Tarihi: Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum*. (U. Y. Kara, Çev.) İstanbul: İslık Yayınları. Türk Yurdu: <http://www.turkuyurdu.com/abalimin-cepkeni-3468.html> adresinden alındı.
- Richardson, J., & Kroeber, A. L. (1940, Ekim 5). Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis. *Anthropological Records*, 5(2), s. 111-154.
- Rosenstone, R. A. (2018). Gerçek Tarih Olarak Tarihsel Film. (Y. Lüleci, Çev.) *Sinecine*, 9(1), s. 159-181. <https://www.sinecinedergi.org/tr/gercek-tarih-olarak-tarihsel-film/> adresinden alındı.

- RTÜK. (2018). *Televizyon İzleme Eğilimleri Araştırması*. RTÜK: https://www.rtuk.gov.tr/televizyon_izleme_egilimleri_arastirmasi_2018/335 adresinden alındı.
- Saydam, B. (Dü.). (2020). *Osmanlı'da Sinematografin Yolculuğu 1895 - 1923*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Saydam, B. (2020). Türkiye'de Sinema Tarihyazımının. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), s. 425-472.
- Saydam, B. (2021). Türkiye'de Film Arşivlerinin Gelişim Süreci ve TSA Örneği. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 19(37), s. 223-242.
- Scognamillo, G. (1991). *Cadde-i Kebir'de Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Seton, M. (1937). Kemal Atatürk: Patron of Cinema. *World Film News*, 1(12), s. 20.
- Seyitdanlıoğlu, M. (2009). Eski Türklerde Devlet Meclisi "Toy" Üzerine Düşünceler. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 28(45), s. 1-12.
- Smith, C. Z. (1998). The Questionable Uses of 19th Century Photographs in Visual Research: Wisconsin Death Trip as Case Study. *Journal of Visual Literacy*, 18(1), s. 47-60.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Statton Thompson, D., Beene, S., Greer, K., Wegmann, M., Fullmer, M., Murphy, M., . . . Saulter, T. (2022, Nisan 8). A proliferation of images: Trends, obstacles, and opportunities for visual literacy. *Journal of Visual Literacy*, s. 113-131.
- T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı. (2015). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Kadın*. İstanbul: Bion Matbaacılık.
- Tekeli, Ş. (1985). Kadın. içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt V* (s. 1190-1204). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thorpe, F. (1974). The Slade Film History Register: An Introduction. *Society for History Education*, 7(2), s. 273-277.
- Toprak, S. V. (2016). Lozan Antlaşmasının İmzalanması Ve Onaylanmasının Tanin Gazetesinde Yankıları. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, XXXII(93), s. 1-46.

- Toprak, Z. (2022). *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Toprak, Z. (1994). Türkiye'de Siyaset ve Kadın: Kadınlar Halk Fırkasından Arsiulusal Kadınlar Birliği Kongresine (1923-1935). *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*(2), s. 5-13.
- Torun, O. (2020). *Türkiye'de At Yarışlarının Tarihi ve Etnografisi*. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Türk Sineması Araştırmaları. (2023, 03 20). *Türk Sineması Arşiv Veritabanı*. 03 20, 2023 tarihinde Türk Sineması Araştırmaları: <https://tsa.org.tr/tr/> adresinden alındı.
- Unat, K. (2021). Tek Partili Dönemi İstanbul'unda Bir Siyasal Katılım Dinamiği: "Sandık Alayı". *Tarih Okulu Dergisi*, 14(L), s. 262-285.
- UNESCO, 27 Ekim Dünya Görsel İşitsel Miras Günü'nü Kutluyor. (2021, 10 27). 03 11, 2023 tarihinde UNESCO Türkiye Millî Komisyonu: <https://www.unesco.org.tr/home/AnnouncementDetail/5846> adresinden alındı.
- Vinyals, O., Toshev, A., Bengio, S., & Erhan, D. (2014, 11 17). A Picture is Worth a Thousand (coherent) Words: Building a Natural Description of Images. 12 20, 2022 tarihinde <https://ai.googleblog.com/2014/11/a-picture-is-worth-thousand-coherent.html> adresinden alındı
- Westwell, G. (2007). Critical Approaches to the History Film - A Field in Search of a Methodology. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 11(4), s. 577 - 588. Ekim 13, 2022 tarihinde <http://dx.doi.org/10.1080/13642520701652129> adresinden alındı.
- Wikipedia. (2011). *Greek lithograph celebrating the Ottoman Constitution*. Vikipedi: Özgür Ansiklopedi: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Greek_lithograph_celebrating_the_Ottoman_Constitution.png adresinden alındı.
- Wikipedia. (2016). *Halâskârân-ı İslâm*. Vikipedi: Özgür Ansiklopedi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hal%C3%A2sk%C3%A2r%C3%A2n-%C4%B1_%C4%B0sl%C3%A2m_afi%C5%9F.jpg adresinden alındı.

- Yıkılmazpehlivan, E. (2018). *Birinci Dünya Savaşı Yıllarında Türk-Romen İlişkileri (1914-1918)*. Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zamacı, A. (2015). *Müdâfaa-i Milliye Cemiyeti ve Faaliyetleri*. Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Hareketli Görüntüler Kaynakçası

- 1339 (*Miladi 1923*) *Seçimleri-01* (1923). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/1339-secimleri> adresinden alındı.
- 1938 *Yılı 19 Mayıs Jimnastik Bayramı Edirne Kutlamaları* (1938). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/1938-edirne-19-mayis-jimnastik-bayrami> adresinden alındı.
- Ahırkapi Çadır ve Melbusat Fabrikası* (1895-1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/ahirkapi-cadir-melbusat-fabrikasi> adresinden alındı.
- Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti* (1917). [Film]. 04 10, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/alman-impatoru-nun-dersaadet-e-gelisi-3> adresinden alındı.
- Alman İmparatoru II. Wilhelm'in İstanbul Ziyareti* (1917). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sultan-resad-doneminden-goruntuler> adresinden alındı.
- At Yarışları* (1895-1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/at-yarlar> adresinden alındı.
- Atatürk ve Çeşitli Görüntüler* (1918-1938). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/cesitli-goruntuler-30> adresinden alındı.
- Atatürk'ün Diyarbakır, Elâzığ ve Tunceli Seyahatleri* (1937). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/ataturk-un-dogu-seyahati-1> adresinden alındı.
- Atatürk'ün Trabzon, Balıkesir ve İzmir Seyahatleri* (1937). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/ataturk-un-seyahatleri-3> adresinden alındı.
- Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti-01* (1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/avusturya-impatoru-nun-istanbul-ziyareti-2> adresinden alındı.

Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti-03 (1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/avusturya-impatoru-nun-istanbul-ziyareti> adresinden alındı.

Avusturya-Macaristan İmparatoru'nun İstanbul Ziyareti-04 (1918). [Film]. <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/avusturya-impatoru-nun-istanbul-ziyareti-4> adresinden alındı.

Bir Şenlik Alanından Görüntüler (1895-1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/bir-fuar-alanindan-goruntuler> adresinden alındı.

British Troops Enter Belsen. (1945). 11 28, 2022 tarihinde British Pathe: <https://www.britishpathe.com/video/british-troops-enter-belsen> adresinden alındı.

Bryan, J. (Yöneten). (1936). *Yeni Türkiye Belgeseli-01* [Film]. 03 29, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/yeni-turkiye> adresinden alındı.

Bryan, J. (Yöneten). (1936). *Yeni Türkiye Belgeseli-03* [Film]. 03 29, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/yeni-turkiye-1> adresinden alındı.

Cevat Abbas Ateş Güneş Kulübünde (1934). [Film]. 03 29, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/cevat-abbas-ates-gunes-kulubu-nde> adresinden alındı.

Defterdar Mensucat Fabrikası (1895-1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/defterdar-mensucat-fabrikasi> adresinden alındı.

Defterdar Mensucat Fabrikası (1895-1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/defterdar-mensucat-fabrikasi-1> adresinden alındı.

Feshâne-i Âmire Görüntüleri (1895-1918). [Film]. 03 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/feshane-i-amire-goruntuleri> adresinden alındı.

Halk Eğitimi Çalışmaları (1918-1938). [Film]. 03 29, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/halk-terbiyesi-calismalari-2> adresinden alındı.

İran Şahı'nın Türkiye Ziyareti ve İran'dan Görüntüler (1934). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/iran-da-bir-gezi> adresinden alındı.

İstanbul Belediye Seçimleri (1934) (1934). [Sinema Filmi]. 06 30, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/istanbul-belediye-secimleri> adresinden alındı.

Lozan Sulh Heyetinin Karşılansması (1923). [Film]. 02 21, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/lozan-sulh-heyeti-nin-karsilanmasi> adresinden alındı.

Sovyet Sporcuların Türkiye'yi Ziyaretleri İntibaatı-01 (1935). [Film]. 04 05, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sovyet-sporcularin-turkiye-yi-ziyaretleri-intibaati-> adresinden alındı.

Sultan V. Mehmet Reşat'ın Cenaze Töreni (1918). [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/sultan-resad-in-cenazesini> adresinden alındı.

Taşdiken, A. (Yöneten). (2019). *Tarihin Ruhu: 1923 Seçimleri Kutlamaları* [Film]. Youtube. 05 04, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=pWda7Nfaqa0&ab_channel=TRT2 adresinden alındı.

Taşdiken, A. (Yöneten). (2019). *Tarihin Ruhu: 1934 Yerel Seçimleri* [Sinema Filmi].

TRT. https://www.youtube.com/watch?v=Kk-cvuuXMX8&ab_channel=TRT2 adresinden alındı.

Taşdiken, A. (Yöneten). (2019). *Tarihin Ruhu: Kayzer'in İstanbul Ziyareti* [Film]. 11 5, 2022 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=jEpr7TmbONA&t=641s&ab_channel=TRT2 adresinden alındı.

Uzberk, İ. (Yöneten). (1936). *Türk Filosunun 1936 Malta ve Faler Seyahatleri-01* [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/turk-filosunun-1936-malta-ve-faler-seyahati> adresinden alındı.

Ürfi, V. (Yöneten). (1932). *Yeşil Bursa* [Film]. 04 09, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/yesil-bursa> adresinden alındı.

Yunan Başbakanı Venizelos'un ve Macar Başbakanı Bethlen'in Türkiye Ziyareti (1930).
[Film]. 04 10, 2023 tarihinde <https://filmmirasim.ktb.gov.tr/tr/film/venizelos-un-ve-macar-basbakani-bethlen-in-turkiye-ziyareti> adresinden alındı.

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TARİH ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 15/09/2023</p> <p>Tez Başlığı: Hareketli Görüntüler Üzerinden Türkiye'de Toplumsal Değişimler: Kadın İmgesi (1895-1938)</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 132 sayfalık kısmına ilişkin, 13/09/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7'dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input type="checkbox"/> Alıntılar hariç 4- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dâhil 5- <input checked="" type="checkbox"/> 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Eslem Saraçoğlu</p> <p>Öğrenci No: N21139009</p> <p>Anabilim Dalı: Tarih</p> <p>Programı: Tarih</p>
<p><u>DANIŞMAN ONAYI</u></p> <p>UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;">Prof. Dr. Ramazan Acun</p> <p style="text-align: center;">(Unvan, Ad Soyad, İmza)</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
HISTORY DEPARTMENT**

Date: 15/09/2023

Thesis Title: Social Changes in Türkiye Through Moving Images: The Image of Woman (1895-1938)

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 13/09/2023 for the total of 132 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is %7.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: Eslem Saraçoğlu

Student No: N21139009

Department: History

Program: History

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Ramazan Acun

(Title, Name Surname, Signature)



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
HISTORY DEPARTMENT**

Date: 06/09/2023

Thesis Title: Social Changes in Türkiye Through Moving Images: The Image of Woman (1895-1938)

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: Eslem Saraçoğlu

Student No: N21139009

Department: History

Program: History

Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Prof. Dr. Ramazan Acun

(Title, Name Surname, Signature)